NICOLÁS MULLER

(1913-2000)
TRACES D'UN EXIL

22/11/2014 – 31/05/2015

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

DOSSIER DOCUMENTAIRE, MODE D'EMPLOI

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

Découvrir l'exposition offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, de l'artiste et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour du statut des images et de l'histoire des arts visuels, ainsi que des orientations bibliographiques et des ressources en ligne.

Pistes de travail comporte des propositions et des ressources pédagogiques élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

CONTACTS

Sabine Thiriot
responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

Pauline Boucharlat
chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

professeurs-relais
Céline Lourd, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org
Cédric Montel, académie de Créteil
cedricmontel@jeudepaume.org

PARCOURS « IMAGES ET ARTS VISUELS » À TOURS

Le Jeu de Paume et le CCC – Centre de création contemporaine de Tours se sont associés à l'université François-Rabelais et à la Ville de Tours pour développer, en collaboration avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire, un parcours spécifique autour de la transmission de l'histoire de la photographie et des arts visuels à Tours.

Formation à la médiation

Chaque année, des étudiants du master d'histoire de l'art de l'université François-Rabelais participent à cette formation professionnalisante et diplômante, encadrée par les équipes du CCC, du Jeu de Paume et par un enseignant d'histoire de l'art de l'université. L'objectif est de permettre aux étudiants d'acquérir des compétences et une expérience en matière de sensibilisation de tous les publics, notamment des publics scolaires et jeunes. Les étudiants constituent une équipe qui assure les visites commentées des expositions.

Dossiers documentaires

Des dossiers documentaires sont réalisés pour chacune des expositions du Jeu de Paume au Château de Tours. Ces dossiers rassemblent des éléments d'information, d'analyse et de réflexion autour des images présentées ainsi que des pistes de travail et des regards croisés entre les expositions du Jeu de Paume hors les murs et les projets artistiques du CCC.

Rencontres académiques et professionnelles

En lien avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire, des rencontres académiques sont organisées au Château de Tours et au CCC pour chacune des expositions, afin de présenter celles-ci aux enseignants, de les mettre en relation avec les programmes scolaires, de préparer la visite des élèves et d'échanger sur les projets de classe en cours. Ces visites, spécifiquement réservées aux enseignants, peuvent être intégrées au plan départemental des animations pédagogiques ou aux stages de formation organisés par l'académie. Des invitations en matinées sont proposées aux travailleurs sociaux des relais de l'association « Cultures du cœur » d'Indre-et-Loire. Parallèlement à la présentation commentée de l'exposition en cours, des échanges et des activités sont initiés pour les partenaires.

- mercredi 17 décembre 2014, 14 h 30
rencontre enseignants du second degré
- mercredi 14 janvier 2015, 14 h 30
rencontre enseignants du premier degré
- février 2015 (date à préciser)
rencontre relais Cultures du cœur

Actions de sensibilisation aux images et aux arts visuels

Ces actions (visites commentées, parcours et regards croisés, activités) sont proposées de manière complémentaire par le Jeu de Paume et le CCC, en lien avec les actions éducatives de la Ville de Tours et les projets académiques de l'Éducation nationale, pour accompagner les classes et les publics dans la découverte des expositions, des images et des œuvres.

SOMMAIRE

5. DÉCOUVRIR L'EXPOSITION
6. **Présentation de l'exposition**
8. **Biographie**
10. **Bibliographie sélective**
11. Repères · Le contexte hongrois de l'entre-deux-guerres et les avant-gardes artistiques
12. Repères · Le mouvement de la sociographie littéraire et « Les Explorateurs de village »

15. APPROFONDIR L'EXPOSITION
16. **Introduction : exil et traces**
19. **La photographie documentaire et la photographie sociale**
25. **La « photographie humaniste » et le développement des publications**
31. **Orientations bibliographiques**

32. PISTES DE TRAVAIL
32. **Prises de vue et composition**
32. Points de vue, cadres et cadrages
36. Des images dans les images
37. De l'histoire de la photographie à la création contemporaine
38. **Représentations du travail et de la vie quotidienne**
38. La photographie comme « document »
40. Figures du labeur, tradition et modernité
44. L'ailleurs, l'orientalisme et l'exotisme
46. Ressources éducatives autour des pratiques de l'image et de la photographie

Paysan. Hongrie, 1937

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« Dans les photographies de Nicolás Muller, à fort caractère humaniste, on perçoit des résonances avec l'esprit de la "photographie ouvrière et sociale", qui connut son heure de gloire en Hongrie et dans d'autres pays du centre et de l'est de l'Europe dans les années 1920-1930. Rappelons ici les images réalisées à la même époque par Eva Besnyö (que nous avons pu découvrir au Jeu de Paume en 2012). Issus de familles aisées d'origine juive, les trois compatriotes, Nicolás Muller, Eva Besnyö et Kati Horna, furent contraints de prendre le chemin de l'exil en raison de l'instabilité politique et sociale de leur pays, ainsi que de l'antisémitisme qui régnait alors en Europe. C'est peut-être l'errance forcée et vitale de ces photographes qui, d'une façon ou d'une autre, a forgé leur vision ouverte et progressiste du monde, mais aussi leur désir de porter leur métier vers les sommets de l'excellence. »

Marta Gili, « Programmation 2014 », dossier de presse, Paris, Jeu de Paume, 2014.

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Nicolás Muller (Orosháza, Hongrie, 1913-Andrín, Espagne, 2000) est l'une des grandes figures de la photographie sociale hongroise. D'origine juive, il fuit les régimes répressifs des pays européens à mesure qu'il les traverse – un destin d'expatrié qu'il partage avec plusieurs de ses compatriotes photographes comme Eva Besnyö, Brassaï, Robert Capa, André Kertész ou Kati Horna.
Ses images sont marquées par un style documentaire qui dévoile une grande sensibilité pour le monde ouvrier et les classes sociales défavorisées. Dès l'âge de vingt ans, alors qu'il est encore étudiant, il voyage à travers la Hongrie et photographie les conditions de vie des paysans et des travailleurs. Cette période demeure fondatrice pour Muller, qui participe tant au vaste mouvement de réveil social touchant l'Europe et les États-Unis qu'à l'essor de la presse illustrée. L'esthétique avant-gardiste – la « diagonalisation » des images et la prise de vue en plongée ou en contreplongée – fait partie de son carnet de voyage initiatique.
Après son départ de Hongrie, Muller poursuit l'exploration de ces thèmes. Entre 1938 et 1939, installé en France, où il travaille pour différents organes de presse, et brièvement au Portugal, son intérêt se porte essentiellement sur l'univers ouvrier, les scènes rurales ou urbaines et les démunis.
C'est à Tanger, où il vit de 1939 à 1947, qu'il ouvre son premier studio et répond à d'importantes commandes. Il se détache quelque peu des sujets sociaux pour se tourner de plus en plus vers le photojournalisme, développer le portrait de studio et se confronter à l'architecture urbaine et aux paysages ruraux. Suite à son établissement à Madrid à la fin des années 1940, Muller collabore davantage avec l'édition que la presse, acquérant une plus grande notoriété. Il prend part activement à la vie de l'intelligentsia espagnole et réalise de nombreux portraits de ses amis et connaissances, écrivains et artistes.
Réunissant pour la première fois en France plus d'une centaine de tirages modernes et de documents, cette exposition forme un récit de l'exil de Nicolás Muller.
Le parcours révèle une œuvre qui, témoignant de l'engagement du photographe, a été indéniablement façonnée par les contextes politiques et sociaux auxquels il a été confronté tout au long de sa vie.

SALLE 1 ET 2. **HONGRIE-FRANCE**
En 1935, les éditions Athenæum embauchent Nicolás Muller pour illustrer les travaux des « Explorateurs de villages », groupe de jeunes artistes et intellectuels engagés dont le photographe est un membre actif. Le premier ouvrage, de l'écrivain populiste Géza Féja, s'intitule *Viharsarok* [Le Pays des tempêtes]. Ce livre documente précisément la région où Muller a passé son enfance et sa jeunesse. Suivent d'autres volumes illustrés par des photographies qu'il prend « dans la plaine hongroise en train, à pied ou à vélo. J'ai pu connaître de près la délicate problématique de ce pays féodal et répressif d'avant-guerre, note Muller. […] Sous la dictature molle de Miklós Horthy, je cherchais la voix de la culture authentique dans les racines du peuple, la véritable identité des Hongrois. […] Au cours de ce voyage, je suis devenu une personne et un photographe *engagés*. »
Le 30 avril 1938, Muller fuit la Hongrie pour la France. « À Paris, et pour la première fois de ma vie, j'ai empli mes poumons de ce vent de liberté que je ne connaissais pas », écrira-t-il. Peu à peu, il entre en contact avec la petite diaspora d'artistes hongrois installée dans la capitale, dont Brassaï, Robert Capa, Lucien Hervé et André Kertész. Il publie ses clichés dans plusieurs numéros de *Regards*, la revue du Parti communiste, et reçoit quelques commandes pour *Match*, *Paris Plaisirs*, *Plaisir de France* et les éditions Hyperion.

SALLE 3. **PORTUGAL**
Au mois de septembre 1939, sollicité par *France Magazine* pour faire un reportage sur le Portugal, Nicolás Muller s'y rend dans un train bondé, rempli de réfugiés de toutes origines. Grâce à cette commande, il peut fuir la guerre, même s'il n'a aucun plan pour la suite. Le reportage porte sur la dictature de Salazar mais il ne sera jamais réalisé.
À son arrivée dans le pays, il s'installe à Lisbonne et rencontre la diaspora hongroise, comme il l'avait déjà fait à Paris. Puis il voyage en train à Coimbra et à Porto où, raconte-t-il, « j'ai aimé le brouhaha du port, les couleurs… des femmes déchargeaient le sel et le charbon transportant les paniers sur leurs têtes, droites comme des cariatides. D'autres déchargeaient des ballots de morues alors que les hommes, vautrés ou assis au soleil, regardaient passer les nuages ou jouaient aux cartes ».

SALLE 4 ET 5. **MAROC**
À Lisbonne, Nicolás Muller est arrêté et incarcéré par la police de Salazar, avant de se voir refuser son visa et sommé de quitter le territoire sous quinzaine. Où aller dans ces conditions ? Il n'existe alors qu'un endroit au monde : Tanger. La ville blanche dégage une atmosphère de liberté, de créativité et d'effervescence économique qui attire bon nombre d'Européens. La colonie juive est particulièrement influente dans la dynamique de la ville avec, d'une part, les familles d'origine séfarade et, de l'autre, les milliers de juifs qui, fuyant le nazisme, affluent des quatre coins de l'Europe. Tout un pan d'humanité hétéroclite atterrit dans cette ville hospitalière, après avoir suivi des chemins très différents.
La diaspora hongroise est nombreuse et accueille Muller à bras ouverts. « En 1939, Tanger était une ville internationale, relate le photographe, un îlot de bonheur dans un monde que la guerre avait rendu fou… Je n'en croyais pas mes yeux, j'avais une envie folle de déclencher l'appareil partout. » Il s'installe dans une garçonnière qui donne sur le détroit et le souk. Il y réalise les seuls nus artistiques de sa vie.

Déchargement de sel. Porto, Portugal, 1939

« Le Maroc espagnol, décrit Nicolás Muller, n'était qu'une petite partie du Maroc. La direction du Haut Commissariat d'Espagne m'a commandé des photos pour constituer les archives du protectorat. Ils sont venus me chercher en voiture à Tanger, et ils m'ont emmené un peu partout pour les prises de vues. C'est ainsi que je gagnais ma vie. » À côté de l'activité de son studio à Tanger, Nicolás Muller publie dans des revues espagnoles et marocaines : *Mundo*, *África*, *Catolicismo*, *Tanger*, et dans les journaux : *Informaciones*, *Arriba* ou *ABC*, *Semana Fotos*, *Mauritania*, *L'Écho de Tanger* ou *Dépêche marocaine*. Il obtient aussi une commande au *Figaro* et entame une nouvelle collaboration avec le *National Geographic*. En 1942, Muller présente sa première exposition, organisée par la délégation de l'Éducation et de la Culture de Tétouan. S'ensuivent des commandes de l'Institut d'études politiques de Madrid, dirigé par Fernando Castiella, qui fait également appel à lui pour deux ouvrages sur le Protectorat, *Le Califat de Tanger* et *Estampes marocaines*, qui paraîtront en 1944. Ces travaux marquent les débuts d'une riche collaboration avec de nombreuses institutions espagnoles.
Sa période tangéroise comporte environ deux mille négatifs.

SALLE 6, 7 ET 8. **ESPAGNE**
En décembre 1947, Nicolás Muller expose dans la librairie de la Revista de Occidente à Madrid, revue de culture et de littérature internationale fondée en 1923 et dirigée jusqu'en 1936 par le philosophe José Ortega y Gasset. Après une longue période d'allées et venues entre Tanger et l'Espagne, il s'installe définitivement à Madrid en 1948. Il y ouvre un studio et tire le portrait de nombreux intellectuels espagnols. Parallèlement, Muller poursuit ses reportages en travaillant pour la revue *Mundo Hispánico* jusqu'en 1953. Dans les années 1960, le tourisme participe à relancer l'économie espagnole. Les éditeurs découvrent le potentiel des guides de voyage et passent commande aux plus prestigieux photographes de l'époque, dont Muller fait partie. Au cours de ses années de maturité, il adoucit la radicalité graphique du regard documentaire qu'il exhibait à ses débuts. Sa nouvelle tâche consiste à décrire un paysage et une architecture monumentale pour diffuser une image publicitaire. Le projet *Imagen de España* [Images d'Espagne] voit le jour en 1966. Il publie six titres sur différentes régions espagnoles. Puis le ministère des Affaires étrangères lui commande six expositions afin de diffuser l'image de l'Espagne à l'étranger, qui feront l'objet de publications : *Le Paysage d'Espagne*, *L'Architecture populaire espagnole*, *L'Art roman en Espagne*, *L'Architecture gothique en Espagne*, *L'Art arabe en Espagne* et *Séfarade : empreintes juives en Espagne*. Ces expositions circulent dans le pays et dans plusieurs villes du monde : de Rome à Helsinki et de Buenos Aires à Jérusalem.

BIOGRAPHIE

HONGRIE, 1913-1938
1913 · Naissance à Orosháza, Hongrie, dans une famille juive d'origine bourgeoise.

1931 · Il commence des études supérieures à l'université François-Joseph de Szeged pour être avocat, comme son père.

1933 · Voyage à Vienne et trouve un emploi de photoreporter à l'agence internationale Photo Service, qui a pour client principal, l'*Ostërreichisch Woche*, un organe officiel du gouvernement.

1934 · À l'université, il se lie avec des intellectuels préoccupés par la situation sociale de la Hongrie qui constituent les membres fondateurs du groupe « Les Explorateurs de villages ». Parmi eux figurent l'écrivain Miklós Radnóti, l'artiste et graveur György Buday et l'ethnologue Gyula Ortutay. Les images de Muller accompagnent les quelques publications ethnographiques et sociologiques du groupe, qui dénoncent l'appauvrissement des terres et des populations rurales de la nation – dont plus des deux tiers du territoire ont été amputés à l'issue de la Première Guerre mondiale.

1935 · Il finit ses études de droit et de sciences politiques et part à Budapest travailler dans un cabinet d'avocat. Les éditions Athenæum l'embauche pour illustrer les travaux des « Explorateurs de villages ». Le premier ouvrage, de Géza Féja, s'intitule *Viharsarok* [Le Pays des tempêtes] (réédité en Hongrie, 1981).

FRANCE, 1938-1939
Il quitte sa Hongrie natale le 30 avril 1938 et obtient un visa pour la France. Il s'y rend en traversant la Yougoslavie et l'Italie.
Très vite, Muller établit des contacts professionnels et rencontre des photographes et des artistes : Brassaï (Gyula Halász), Picasso et sa compagne de l'époque, la photographe Dora Maar, Robert Capa…
Il publie ses clichés dans la revue du Parti communiste intitulée *Regards*. Il reçoit des commandes pour *Marianne Magazine*, *Match*, *Paris Plaisirs*, *Plaisir de France* et les éditions Hyperion.

PORTUGAL, 1939
Dans une conférence, il affirme : « J'ai réussi à obtenir une commande de *France Magazine* pour faire un reportage sur le Portugal. Avec un grand chagrin dans le cœur et mon appareil photo en mains, j'ai dit au revoir à Paris ».
Le reportage, qui porte sur la dictature de Salazar, ne sera jamais réalisé.
Il est arrêté et incarcéré par la police de Salazar.
On lui annonce que son visa lui est refusé et il doit quitter le territoire sous quinzaine.

TANGER, MAROC, 1939-1947
Le cinéma et la littérature ont déjà abondamment évoqué la période unique qu'a traversée la ville cosmopolite de Tanger après l'accord conclu à la Conférence d'Algésiras qui la place sous la gouvernance de plusieurs pays : la Belgique, l'Espagne, les États-Unis, la France, les Pays-Bas, le Portugal, le Royaume-Uni, l'Union soviétique et, depuis 1928, l'Italie.

1940 · Le 14 juin 1940, le jour même où les troupes du Troisième Reich entrent à Paris, Franco occupe Tanger. Soutenu par l'Allemagne, le gouvernement espagnol prend les rênes de la ville jusqu'en 1945, l'année où Tanger retrouve son statut international.
Le Haut Commissariat d'Espagne au Maroc veut réaliser des reportages politiques ou sociaux sur les villes de « la zone espagnole ». Rapidement, les commandes affluent. À la même époque, Muller poursuit la photographie de presse, notamment pour le journal *España* de Tanger. Il s'y lie d'amitié avec Fernando Vela qui l'introduit plus tard dans la rédaction de la *Revista de Occidente* à Madrid.

1942-1944 · Il présente sa première exposition organisée par la délégation de l'Éducation et de la Culture de Tétouan. Un catalogue accompagne l'exposition.
S'ensuivent des commandes de l'Institut d'études politiques de Madrid, dirigé par Fernando Castiella, qui lui achète plusieurs clichés pour la revue *África* et lui commande deux ouvrages sur le Protectorat publiés en 1944 : *Tánger por el Jalifa* [Le Califat de Tanger] et *Estampas marroquíes* [Estampes marocaines].

1945 · À côté de l'activité de son studio, Muller publie dans des revues espagnoles et marocaines : *Mundo*, *África*, *Catolicismo*, *Tanger*, et dans les journaux : *Informaciones*, *Arriba* ou *ABC*, *Semana Fotos*, *Mauritania*, *L'Écho de Tanger* ou *Dépêche marocaine*. Il décroche une commande au *Figaro* et entame une nouvelle collaboration avec le *National Geographic*. Sa période tangéroise comporte environ deux mille négatifs.

ESPAGNE, 1948-2000
1948 · Il obtient son premier passeport espagnol, s'installe à Madrid et ouvre un studio. Il expose ses photographies du Maroc et un catalogue est publié par la direction générale du Maroc et des Colonies de Madrid, intitulé *Marruecos visto por Nicolás Muller* [Le Maroc vu par Nicolás Muller].

1949-1960 · Il commence sa collaboration avec la revue *Mundo Hispánico* qui se poursuit jusqu'à 1953.
Au début des années 1950 se succèdent des expositions et leurs catalogues qui diffusent largement son travail : *Niños*, édité par la Librairie Clan, Madrid, en 1949, *Aristizabal, Muller y Martínez Novillo*, édité par le Salón de la Diputación à Cuenca en 1950 et *Nicolás Muller*, édité pour l'exposition à

Fête du Mouloud I. Tanger, Maroc, 1942

Casares, Malaga, 1967

la Sala Caralt, Barcelone, *La Mancha vista por Nicolás Muller,* Ciudad Real, 1952, *Cal y espuma*, Galería Biosca, Madrid, 1960. Il commence à être reconnu pour son optique humaniste qui a renouvelé la photographie de reportage en Espagne.

1966 · L'exposition « España clara » [Espagne limpide] a lieu au Club Urbis, et s'accompagne de la publication d'un livre aux éditions Doncel qui comporte un texte de l'écrivain espagnol Azorín et cent soixante-neuf photos de la péninsule sur vingt ans, à un tirage de 5000 exemplaires.
Son projet *Imagen de España* [Image d'Espagne] voit le jour. Six titres sur différentes régions espagnoles sont publiés par les éditions Clave à Madrid : *Baleares*, *Canarias* (texte de Federico Carlos Sainz de Robles), *Cataluña* (texte de Dionisio Ridruejo), *País Vasco* (prologue de Julio Caro Baroja), *Andalucía* (texte de Fernando Quiñones), et *Cantabria* (texte de Manolo Arce).

1977 · Le ministère des Affaires étrangères lui commande six expositions accompagnées chacune de leurs catalogues : « El paisaje de España » [Le Paysage d'Espagne], « La arquitectura popular española » [L'Architecture populaire espagnole], « El románico de España » [L'Art roman en Espagne], « La arquitectura gótica en España » [L'Architecture gothique en Espagne], « El arte árabe en España » [L'Art arabe en Espagne] et « Sefarad : huella judía en España » [Séfarade : empreintes juives en Espagne]. Les expositions circulent en Espagne et dans plusieurs villes du monde : de Rome à Helsinki et de Buenos Aires à Jérusalem.

1981 · Il prend sa retraite à l'âge de 68 ans et se retire dans sa maison des Asturies. De nombreuses expositions sont organisées, et notamment une grande exposition rétrospective itinérante, en Espagne, en Argentine, en Hongrie, au Portugal et au Maroc.

2000 · Il meurt le 3 janvier. Toutes ses archives photographiques sont conservées au sein de la collection de sa fille Ana Muller qui, photographe elle aussi, fut également son assistante.

Biographie établie à partir de la « Chronologie » de Pilar Rubio Remiro, publiée in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Retrouvez des ouvrages liés aux expositions et des propositions de bibliographies thématiques sur le site de la librairie du Jeu de Paume : www.librairiejeudepaume.org.

Monographies

- *Nicolás Muller, fotógrafo*, Madrid, Lunwerg / Ministerio de Cultura, 1994.
- *La Luz domesticada. Vida y obra de Nicolás Muller*, Asturies, Universidad de Oviedo y Caja Asturias, 1996.
- *Nicolás Muller*, Madrid, La Fábrica, 1998 (3e éd. 2013).

Catalogues d'exposition

- *Nicolás Muller,* Tétouan, Delegación de Educación y Cultura, 1942.
- *Marruecos visto por Nicolás Muller*, Madrid, Dirección General de Marruecos y Colonias, 1948.
- *Niños*, Madrid, Librería Clan, 1949.
- *Aristizabal, Muller y Martínez Novillo*, Cuenca, Salón de la Diputación, 1950.
- *Nicolás Muller*, Barcelone, Sala Caralt, 1951.
- *La Mancha vista por Nicolás Muller*, Ciudad Real, 1952.
- *Cal y espuma*, Madrid, Galería Biosca, 1960.
- *España clara*, Madrid, Club Urbis, 1966.
- *Instantáneas de España 1950-1970*, Buenos Aires, Office national du tourisme, 1985.
- *Diálogos con la luz*, Pamplona, 1987.
- *La escuela de Madrid*, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, 1988.
- *Imágenes de una vida*, Saragosse, Galería Spectrum ; Madrid, Ayuntamiento de Arganda del Rey ; Madrid, Ayuntamiento de San Fernando de Henares, 1989-1991.
- *Nicolás Muller*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid ; Madrid, Ayuntamiento de Pinto ; Madrid, Ayuntamiento de Alcobendas, 1989-1991.
- *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013 (version espagnole) ; textes de Chema Conesa, Nicolás Muller et Pilar Rubio Remiro ; traduction française *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, téléchargeable gratuitement sur le site du Jeu de Paume, rubrique « Éditions ».

Ouvrages illustrés de photographies de Nicolás Muller

- *En el Rincón de las tormentas*, Budapest, Athenæum, 1935 (rééd. 1981) ; textes de Géza Féja.
- *Baleares*, Madrid, éd. Clave, 1967.
- *País Vasco*, Madrid, éd. Clave, 1967.
- *Cantabria*, Madrid, éd. Clave, 1967.
- *Canarias*, Madrid, éd. Clave, 1968.
- *Andalucía*, Madrid, éd. Clave, 1968.
- *Cantabria*, Madrid, éd. Clave, 1969.
- *Sefarad: huella judía en España*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1982.

Le contexte hongrois de l'entre-deux-guerres et les avant-gardes artistiques

Comme plusieurs de ses compatriotes – et notamment les photographes Eva Besnyö, Brassaï, Robert Capa, André Kertész et Kati Horna[1] –, Nicolás Muller a connu l'exil en raison du contexte politique de l'entre-deux-guerres.

« La révolution en Hongrie se solda par un échec, et la tentative des troupes roumaines, tchèques et serbes d'occuper le pays fut certes enrayée par l'Entente, mais ouvrit en même temps la voie à l'ancien général de la marine militaire royale et impériale, l'amiral Miklós Horthy, à la tête d'une armée nouvellement composée qui marcha sur la capitale le 16 novembre 1919. La Hongrie était en passe de devenir le premier État profasciste en Europe – aux côtés de l'Italie avec laquelle elle avait déjà conclu un pacte d'assistance. Sous le régime de Horthy, élu régent du royaume par le Parlement hongrois en 1920, aucune place n'était laissée à la pensée libre et à l'expérimentation artistique. Plus encore, la restauration imposée et la répression de tout mouvement artistique progressiste paralysèrent la vie culturelle qui avait rendu la ville aussi attrayante dans les décennies précédentes. "L'art et la photographie devraient désormais célébrer le nationalisme magyar […] *Érdekes Ujság* et les autres journaux avant-gardistes comme *Ma* et *Nyugat*, forums de la pensée ouverte d'avant-guerre, furent contraints soit de fermer soit de composer avec le nouveau nationalisme". Pour les juifs, qui étaient désormais considérés comme une "race" à part, fut introduit pour la première fois en Europe un *numerus clausus* leur limitant l'accès aux universités. […]
Les artistes et les intellectuels qui refusaient de faire allégeance à la tradition et à la nation n'avaient d'autre solution que l'émigration. Et pour ceux qui restaient dans le pays, la consigne "nationalisme contre modernité", appliquée aux photographes, était "pictorialisme contre Nouvelle Vision". Parmi les intellectuels et artistes avant-gardistes les plus critiques envers le système, se trouvaient Lajos Kassák (1887-1967), autodidacte, peintre et éditeur d'écrits révolutionnaires, également désigné comme le Herwath Walden hongrois, et László Moholy-Nagy (1895-1946). Kassák était déjà sous le coup d'une interdiction du territoire depuis la guerre pour avoir édité le magazine *A Tett* [L'Avenir] – comparable dans le fond et la forme à *l'Aktion* pacifiste de Franz Pfemfert. Il prit la fuite à Vienne où il publia le magazine *Ma* [Aujourd'hui], tribune de ceux qui s'étaient exilés à l'étranger après la chute de la république des Conseils de Kun. Immédiatement après la proclamation de la république des Conseils, László Moholy-Nagy, encore étudiant en droit, distribua avec Sándor Bortnyik, Lajos Kassák, Béla Uitz et János Máttis-Teutsch un tract revendiquant un renouvellement culturel. Puis il quitta la Hongrie pour Berlin. Pour Moholy-Nagy, qui depuis le début des années 1920 s'était entièrement voué à la photographie, d'abord au photogramme puis à son programme pour un élargissement de la perception visuelle – le mouvement de la Nouvelle Vision –, il était insensé, après l'expérience de la Première Guerre mondiale et celle du régime semi-fasciste en Hongrie, de perpétuer la tradition de la culture bourgeoise. "Non pas la perception visuelle habituelle, mais la manière forcément constructive de la projection de l'image dans l'appareil photo lui semblait être une bonne base pour partir à la découverte d'une toute nouvelle façon de voir par la photographie". Sa publication *Peinture Photographie Film*, parue pour la première fois en 1925, allait à jamais lier son nom au mouvement de la Nouvelle Vision en Europe.
Hormis Moholy-Nagy, nombre de collègues hongrois quittèrent le pays dans les années qui suivirent la Première Guerre mondiale : Nora Dumas, Ergy Landau, Gyula Halász (Brassaï) et Andor Kertész (André Kertész) partirent pour Paris ; Martin Munkácsi, György Kepes, Eva Besnyö et Endre Friedmann (Robert Capa) pour Berlin. »

– Marion Beckers et Elisabeth Moortgat, *Eva Besnyö 1910-2003. L'Image sensible*, Paris, Jeu de Paume / Somogy, 2012, p. 20-21.

1. La plupart de ces photographes ont fait l'objet d'une ou plusieurs expositions au Jeu de Paume : « André Kertész » (28 septembre 2010-6 février 2011), « Émile Zola photographe / André Kertész. L'intime plaisir de lire » (28 novembre 2010-29 mai 2011), « Eva Besnyö, 1910-2003 : l'image sensible » (22 mai-23 septembre 2012) et « Kati Horna » (3 juin-21 septembre 2014). Les archives de ces expositions sont consultables sur notre site Internet.

Le mouvement de la sociographie littéraire et « Les Explorateurs de village »

L'engagement des écrivains hongrois

« La formation du groupe des écrivains *népi*, 1928-1934

[…] Les écrivains se tournent de plus en plus vers ce peuple paysan qui compose la majorité de la population hongroise, et, touchés par les misères sociales qui l'accablent, se mettent à lancer des appels à une réforme profonde du système social, contre l'immobilisme de la régence horthyste qui refuse de reconnaître ses problèmes. Un nouveau groupe d'écrivains se forme ainsi, à partir d'un souci agraire, mais dont les aspirations dépassent ce cadre en vue d'une réformation de la société entière. Après quelques années d'hésitations devant le regroupement, les écrivains s'unissent autour de deux figures fondamentales : László Németh (1901-1975) et Gyula Illyés (1902-1983). […] Les *népi* fondent alors en 1934 leur revue, *Válasz* [Réponse], dont le but est de réveiller la conscience des paysans en tant que classe, et qui lance l'idée, par la plume de Németh dans son article *A magyar élet antinomiai* [Les antinomies de la vie hongroise], de la nécessité d'une réforme agraire. […]

La lutte entre ***népi*** et urbains

Le mouvement *népi* ne se comprend qu'à la lecture parallèle de la formation des écrivains qui s'en déclarent les adversaires, les "urbains". Issu de la revue *Nyugat* [Occident] de tendance bourgeoise, ce mouvement se renouvelle dans les années trente autour des figures de Pál Ignotus (1901-1978), Attila József (1905-1937) et François Fejtö (1909-2008). La place primordiale accordée à la paysannerie, la conscience d'appartenir à une nation, la politique de réformes sont les critères de reconnaissance des *népi* : c'est cette conception qui trace une frontière avec les urbains, pour qui la lutte pour la démocratie est prioritaire, au point qu'il est inutile d'espérer des réformes dans un cadre réactionnaire comme celui de la Hongrie horthyste. C'est la figure charismatique et géniale du poète Attila József qui anime le groupe des urbains, poète proche de la classe ouvrière dont il est lui-même issu, et qui, déçu par le Parti communiste clandestin duquel il a été proche de 1930 à 1934, se tourne vers le socialisme militant, et fonde la revue *Szép Szó* [La Belle Parole] avec ses amis urbains, en 1936. Il s'agit d'une revue antifasciste, socialiste, visant à créer un débat sain sur l'avenir politique et social de la Hongrie, et qui par la qualité de ses articles, acquiert une brillante renommée dans le milieu culturel. Elle s'oppose farouchement à *Válasz*, notamment parce qu'elle demande la démocratie avant les réformes, et qu'elle situe la Hongrie au sein d'une Europe occidentale, quand les *népi* situent la race hongroise dans une perspective orientaliste.[…]

Le genre de la sociographie : une action pour la réforme de la société, 1934-1938

Ce genre encore nouveau touche une partie des écrivains, essentiellement issus du groupe des *népi* mais pas exclusivement, puisque c'est un écrivain proche des urbains, Lajos Nagy (1883-1954), qui lance la première sociographie littéraire avec *Kiskunhalom* en 1934. Ce genre relevant à la fois de la sociologie, des belles-lettres et du journalisme, genre complexe, a connu une première grande période à la fin du XIX^{e} siècle avec le grand nom de Miklós Bartha, mais il trouve son véritable essor dans les années trente. Le courant, d'abord hors du champ littéraire, se politise et voit la naissance des reportages des "explorateurs de villages", mouvement qui consiste en des enquêtes sur le terrain et conduit à de nombreuses publications. L'œuvre pionnière de Nagy, monographie d'un village fictif, séduit les autres écrivains : en 1936, les *népi* en produisent de nombreuses, et l'on citera notamment le célèbre et retentissant *A Pusztak népe* [Peuple des pusztas] de Gyula Illyés, qui dresse le tableau de cette partie de la Hongrie très ignorée des autorités, sur un ton polémique, en prenant appui sur des éléments autobiographiques. […]

La répression des autorités : la condamnation à mort de l'engagement des écrivains

La censure sévit contre les écrivains : ainsi, la lecture d'un poème polémique d'Attila József est interdite par la police lors de la soirée Thomas Mann. D'autre part, les autorités s'alarment des actions des écrivains. Miklós Horthy lui-même s'exaspère du nouveau mouvement du Front de Mars : c'est alors que se multiplient les surveillances et les interdictions de réunions. En 1938, de nombreux procès contre les écrivains *népi* sont déclenchés : procès contre le Front de Mars, procès contre des œuvres sociographiques qui scandalisent le pouvoir. La revue *Válasz* est interdite de publication à l'issue de ces procès. Certains écrivains sont même victimes de persécutions. Les protestations qui seules unissent quelque peu les deux camps, un Fejtö prenant la défense d'un *népi* comme Ferenc Erdei (1912-1973) condamné pour une œuvre sociographique, restent vaines. »

– « L'engagement des écrivains hongrois en Hongrie »

(en ligne : https ://www.univ-paris1.fr/autres-structures-de-recherche/ipr/les-revues/bulletin/tous-les-bulletins/bulletin-n-19/lengagement-des-ecrivains-hongrois-en-hongrie/).

Ceux des Pusztas de Gyula Illyés

« Né et élevé à la campagne, longtemps je suis resté aussi ignorant de la vie des villages que ceux qui ont vu le jour dans une ville. Longtemps, je n'ai connu l'âme paysanne que par ouï-dire. Natif d'une puszta, j'y ai vécu jusqu'à l'adolescence.

En hongrois, et surtout en patois transdanubien, le mot "puszta" n'évoque pas les pâturages infinis et romantiques, piétinés par les troupeaux sauvages chers à Petöfi, pour la bonne raison qu'en Transdanubie, il n'existe pas de grandes plaines. Là, le mot puszta signifie l'ensemble des bâtiments habités par les domestiques, les étables, les granges et les greniers qui s'élèvent au centre d'une propriété immense. Deux ou trois familles au plus habitent les petits hameaux ; une puszta, au contraire, comprend deux ou trois cents foyers. En Transdanubie, ces agglomérations possèdent, en général, une école, une église, ou tout au moins une chapelle accolée à l'une des ailes du château. Car il y a aussi un château, au milieu d'un beau parc, un court de tennis, un lac artificiel, un verger, des allées imposantes […] le bâtiment le plus marquant, après le château, qui le dépasse quelquefois en importance, est l'étable à bœufs. Puis vient la maison de l'intendant, en raison d'une tradition aux origines inconnues, presque toujours entourée de cyprès ou de sapins. La maison du régisseur est un peu plus modeste, celle du chef mécanicien l'est davantage encore, mais il s'agit toujours de bâtiments indépendants. Les domestiques agricoles (à ne pas confondre avec les métayers, refoulés dans les villages les plus proches et assimilés aux domestiques et journaliers qui ne sont plus aptes au service) habitent dans de longues constructions de plain-pied, sous un même toit, comme les prolétaires de banlieue. Seulement une mince paroi sépare les pièces d'habitation. Des cuisines communes, à âtre unique, s'insèrent à deux chambres d'intervalle […].
Devant et derrière ces maisons de domestiques, disséminées au hasard parmi les étables et les granges s'alignent […] les basses-cours et les porcheries des serviteurs, autorisées par les contrats d'embauche. Les ethnographes ont constaté que ces porcheries et ces poulaillers sont bâtis, même de nos jours, selon les principes architecturaux de la mère patrie asiatique, de quelques étais et de torchis […] les domestiques des pusztas cultivent près de la moitié des terres arables de la Hongrie. Leurs mœurs, coutumes, mentalité, démarche, leurs gestes mêmes les différencient nettement de toutes les autres couches de la population. Même à proximité des villages, ils vivent cachés, renfermés dans un complet isolement. Occupés, toute la journée, sans excepter le dimanche, ils ne quittent pour ainsi dire jamais leur puszta. À cause, sans doute, des grandes distances, des mauvaises routes, des conditions locales particulières, mais aussi par suite de leur méfiance innée, il est plus difficile de les approcher que d'étudier une tribu d'Afrique centrale. Ils n'ont fait leur apparition dans la littérature qu'après la Première Guerre mondiale. Ils vivent dans une communauté matérielle et spirituelle étrange qui les étouffe et les enrichit à la fois. »

– Gyula Illyés, *Ceux des Pusztas*, trad. Véronique Charaire, Paris, Gallimard, 1969, p. 12-15, cité par Karafiáth Judit in « "Dokumentum", revue de Kassák » (en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2006_num_79_1_2417).

Je ne sais… de Miklós Radnóti

« Orphelin à 12 ans, Miklós Radnóti, publie son premier recueil de poèmes à l'âge de 21 ans. En 1931, il passe deux mois à Paris. Il traduit des poèmes de Virgile, Rimbaud, Mallarmé, Eluard, Apollinaire et Blaise Cendrars. Il devient également un militant antifasciste convaincu. En 1940, il est enrôlé de force par les nazis au Service du travail des Juifs. En 1944, il est déporté dans un camp en Yougoslavie puis assassiné en compagnie de vingt et un autres trop faibles pour poursuivre l'évacuation forcée ordonnée par les nazis à l'approche des troupes soviétiques. En 1946, on retrouve son corps dans une fosse commune : dans sa poche, ses derniers poèmes, notamment *Je ne sais…* »

– En ligne : http://media.education.gouv.fr/file/europe_et_international_2/76/6/europe-en-poesie_39766.pdf

« Je ne sais pour autrui ce qu'est cette campagne,
Mais ce petit pays, c'est le mien que les flammes
Cernent, c'est l'univers qui berça mon enfance,
C'est lui qui m'engendra comme l'arbre la branche
Et puisse aussi mon corps un jour y reposer.
Ici, je suis chez moi : ce buisson à mes pieds,
Son nom, je le connais, je connais la couleur
De ses fleurs et le nom de tous les promeneurs
Et par un soir d'été je connais la raison
De ce flux de douleur empourprant les maisons.
Le pilote ne voit qu'une carte, il ne sait
Dans quel village ici Vörösmarty vivait ;
Lui ne voit qu'un schéma d'usines, de casernes,
Moi ce grillon, ce bœuf, ce clocher, cette ferme ;
Lui ne voit que l'usine et que le quadrillage
Des champs, moi l'ouvrier tremblant pour son ouvrage,
La forêt, le verger, cette vigne, ces tombes,
Cette femme à genoux qui sanglote dans l'ombre ;
Dans son collimateur, lui voit la voie ferrée,
Moi le garde-barrière et toute sa nichée
Qui drapeau rouge en main de loin me fait bonjour ;
L'usine ? un bon gros chien s'y roule dans la cour ;
Et nos vieilles amours, c'est là sous ces charmilles
Qu'ont éclos leurs baisers de miel et de myrtille ;
Au rebord du trottoir en allant à l'école
Marcher sur tel pavé m'éviterait la colle,
Pensais-je, et ce pavé je puis le retrouver…
Mais un tableau de bord fait-il voir un pavé ?
Notre peuple est coupable autant certes qu'un autre
Et nous savons fort bien ce que fut notre faute ;
Des ouvriers pourtant, des poètes sont là,
Des enfants nouveau-nés dont l'esprit mûrira,
qu'on cache dans la cave en attendant le jour
Où la paix fera signe et sera de retour…
À nos cris bâillonnés répondront ces voix nouvelles…
Ô nuage, grande nuit, recouvre-nous de ton aile ! »

– Miklós Radnóti, « *Je ne sais…* », in *Marche forcée. Œuvres 1930-1944*, trad. Jean-Luc Moreau, Paris, Phébus, 2000.

Tatouages. Bordeaux, France, 1938

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard de l'exposition « Nicolás Muller (1913-2000). Traces d'un exil », ce dossier aborde deux thématiques : « La photographie documentaire et la photographie sociale » et « La "photographie humaniste" et le développement des publications ».
Afin de documenter ces champs de réflexion et de questionnement sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens et de théoriciens, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective. Des orientations bibliographiques permettent de compléter et de prolonger ces axes thématiques.

INTRODUCTION : EXIL ET TRACES

❙ « Sous l'horizon du provisoire, la peur et l'insécurité infléchissent le parcours de Nicolás Muller (1913, Orosháza, Hongrie-2000, Andrín, Espagne), l'enfant né dans un petit village de la plaine hongroise, le fugitif contraint à l'exil par les conflits qui ravagent l'Europe pendant la première moitié du XXe siècle. Peut-être la nécessité pressante de fixer une réalité instable, si évanescente et altérée par les conflits, a-t-elle l'effet d'un bouillon de culture sur nombre d'artistes qui trouvent dans la photographie documentaire un moyen approprié de raconter la réalité sous toutes ses facettes, et introduisent un regard engagé qui portait en germe le photojournalisme moderne. »
Chema Conesa, « Le voyage nécessaire », in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 4.

❙ « La photographie est la seule expression qui est l'œuvre d'une fraction de seconde. Le peintre, le sculpteur ou l'architecte mettent longtemps à accoucher de leur création, alors que le photographe doit saisir l'instant qui s'évanouira à jamais, le fixer et exprimer sa pensée dans l'image captée. Du moins, c'est mon idée de la photographie. Il y a encore ceci : la photographie a appris aux gens à regarder en noir et blanc […]. L'artiste qui a un appareil photo entre les mains possède un instrument unique pour exprimer sa pensée, ses idées. Je crois que cela implique un certain engagement.
Tout artiste a un engagement. J'en veux pour preuve l'exemple majeur du *Guernica* de Picasso. Mais le photographe a un avantage sur les autres artistes : la crédibilité de son œuvre. Au bout du compte, le peintre fait ce qu'il veut, le photographe ne fait "que" reproduire la réalité. Aujourd'hui, cette crédibilité s'amincit comme peau de chagrin. Ce que nous appelons "photographie créative", qui est la manipulation d'une photo à l'intérieur ou à l'extérieur du laboratoire, a donné naissance à une image éloignée de la réalité qui n'a plus besoin d'être crédible. Naturellement, cela est parfaitement légitime. Mais le photographe, qui autrefois pouvait être considéré comme un chroniqueur de son temps, a pris un chemin de traverse pour s'approcher de la création d'une image onirique, imaginée.
Dans les années 1930, pendant ma jeunesse, j'habitais en Hongrie, ma patrie d'origine. Avant la Seconde Guerre mondiale, la Hongrie était un pays presque féodal. La terre appartenait à une poignée de familles nobles, ou bien à l'Église. Le principal propriétaire terrien était l'évêque de Veszprém. Dans un pays de huit millions d'habitants, trois millions vivaient dans la misère comme des serfs et des va-nu-pieds. À l'université nous avions créé un groupe, appelé plus tard "Les Explorateurs de villages", qui publia une série de livres, intitulée *À la découverte de la Hongrie* grâce à l'aide d'une importante maison d'édition. Entre 1937 et 1938 parurent les trois premiers volumes illustrés avec mes photographies. Les auteurs furent poursuivis et, bien qu'on ait prouvé la véracité des clichés, quelques-uns furent incarcérés. J'émigrai : je quittai la Hongrie en 1938, suite à l'occupation de l'Autriche par Hitler, et y retournai pour la première fois en 1966. Aujourd'hui, les auteurs de ces ouvrages sont morts et je suis le dernier à être encore là. Dans la Hongrie démocratique, on réédite les livres maudits de jadis, on m'invite tous les ans comme dernier témoin, et on me rend hommage pour les photos qui à l'époque m'auraient peut-être valu la prison.
Cela signifie que j'ai été un photographe engagé. Mais pour survivre j'ai dû faire toutes sortes de photographies, dès avant la Seconde Guerre mondiale en France, dans les années 1940 au Maroc et dès 1946 en Espagne. J'ai eu la chance de pouvoir survivre à Tanger pendant la guerre, et d'avoir comme ami le grand journaliste et écrivain asturien Fernando Vela, qui m'a invité à passer un été à Llanes, et ensuite à faire une exposition dans la librairie de la *Revista de Occidente* à Madrid, rue Serrano. […] Je vous disais que j'étais un être privilégié, car j'ai survécu à des périodes difficiles et j'ai rencontré des personnes extraordinaires dont l'amitié m'a souvent procuré une grande joie. […] Dans les années 1950, alors que manger du poulet était un grand luxe, on se réunissait une fois par mois dans un troquet du vieux Madrid. Nous étions les membres de "La Légion de l'humour", parmi lesquels se trouvaient Mingote, Chumy Chúmez, Lorenzo Goñi, Federico Muelas, entre autres. Chacun mangeait son bon petit poulet grillé, sans couteau ni fourchette. Et au dessert, on prenait une crème caramel, avalée d'une bouchée. À la fin du repas, arrivaient les décorations réciproques, grandes croix, médailles et rubans de papier toilette accompagnaient nos discours qui imitaient les expressions grandiloquentes à la mode, par exemple "l'unité du destin dans l'universel" et "la réserve spirituelle de l'Europe". Le vin de Valdepeñas aidait à nous ragaillardir.
Dans les années 1960, on se réunissait à l'heure du café au Gijón : Pancho Cossío, Pedro Mozos, Arias, Cristino Mallo, Carlos Pascual de Lara, Pedro Bueno, Valdivieso, Mampaso. À la table d'à côté, il y avait Enrique Azcoaga, Gerardo Diego, Paco Pavón et d'autres. Peu sont encore en vie. Les réunions chez Juana Mordó avec artistes, poètes, intellectuels comme Pedro Laín Entralgo, Rosales, López Panero, Luis Felipe Vivanco, Rodrigo Uría, Benjamín Palencia, et les repas hebdomadaires au restaurant Rumbambaya rue Libertad étaient des moments de répit dans le désert intellectuel du franquisme. Mon souvenir le plus triste est celui de Luis Felipe Vivanco mourant à la clinique, appelée aujourd'hui Jiménez Díaz. Son fils avait été incarcéré pour appartenir à un parti de gauche. J'étais là quand on l'a amené à la clinique menotté pour dire adieu à son père.
En guise de conclusion, je voudrais vous raconter une anecdote personnelle et véridique. Après avoir vécu

San Cristóbal de Entreviñas, Zamora, 1957

dix ans à Madrid, à la fin des années 1950, un ami, avocat d'État, m'a proposé de m'obtenir la nationalité espagnole. Un beau jour, je reçois l'appel de son stagiaire : "Don Nicolás, demain le ministre signera votre décret de naturalisation. Pour éviter des désagréments de dernière minute, je vous demande d'apporter un certificat de votre paroisse précisant que vous allez à la messe tous les dimanches". Perplexe, je répondis : "Comment puis-je vous apporter ce certificat puisque je ne vais pas à la messe".
Il rétorqua : "Débrouillez-vous, je vous en prie, apportez-moi le certificat". Je filai aussitôt à l'église demander le fameux certificat. "Cinquante *pesetas*" répondit le sacristain du tac au tac. Quelques jours plus tard, la lettre du tribunal arriva. Ma femme et moi comparûmes à l'heure dite. Dans une salle miteuse, entre deux affaires mineures, le greffier nous appela et le juge demanda :
"– Êtes-vous Madame Angelina Lasa Maffei ?
– Non, répondis-je, c'est ma femme.
– Ah oui, alors vous êtes Monsieur Nicolás Muller et Gross…
– Oui, c'est moi, lui dis-je.
– Alors, Monsieur, vous êtes Espagnol."
Comment vous dire ? Je ne m'attendais pas à une solennité hors du commun, au moins une poignée de mains, car on ne change pas de nationalité comme on change de chaussettes. »
Nicolás Muller, « Souvenirs », in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 22-26.

❙ « L'exil, s'il constitue étrangement un sujet de réflexion fascinant, est terrible à vivre. C'est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable. S'il est vrai que la littérature et l'histoire évoquent les moments héroïques, romantiques et glorieux, voire triomphants, de la vie d'un exilé, ces instants n'illustrent que des efforts destinés à résister au chagrin écrasant de l'éloignement. Ce qui est accompli en exil est sans cesse amoindri par le sentiment d'avoir perdu quelque chose, laissé derrière pour toujours. […]
Notre époque, qui se caractérise par une situation de conflit moderne, par une tendance impérialiste et les ambitions quasi théologiques de dirigeants totalitaires, est en effet l'époque des refugiés, des déplacements de population, de l'immigration massive. […]
[…] Cet *ethos* collectif forme ce que Pierre Bourdieu, sociologue français, appelle l'*habitus*, l'amalgame cohérent de pratiques qui créent un lien entre habitude et habitat. Avec le temps, les nationalismes prospères s'autoproclament détenteurs exclusifs de la vérité, et rejettent le mensonge et l'infériorité sur les étrangers (comme dans la rhétorique du capitalisme contre le communisme, ou de l'Européen contre l'Asiatique).
Juste derrière la frontière qui "nous" sépare des "étrangers" se trouve le territoire dangereux de la non-appartenance : c'est là qu'étaient bannis les peuples à une époque primitive, et c'est là qu'aujourd'hui d'immenses fragments d'humanité errent, en tant que refugiés et déportés. Les nationalismes ont trait à des groupes, mais l'exil est, de fait, une solitude ressentie en dehors du groupe : c'est la souffrance qu'on éprouve à ne pas être avec les autres, au sein de la communauté. Mais alors, comment surmonter la solitude de l'exil sans tomber dans le langage de l'orgueil national, des sentiments collectifs, des passions grégaires – langage omniprésent et violent ? Qu'est-ce qui mérite d'être préservé, à quoi peut-on se raccrocher entre les extrêmes de l'exil d'une part, et des affirmations nationalistes souvent agressives d'autre part ? Le nationalisme et l'exil sont-ils intrinsèquement liés ? Ne sont-ils que deux variantes conflictuelles de la paranoïa ?
Ces questions ne trouveront jamais vraiment de réponses car chacune suppose que l'exil et le nationalisme peuvent être l'objet d'une discussion neutre, exempte de référence à l'un et à l'autre. Or une telle discussion est impossible.

Marché de nattes de paille. Tanger, Maroc, 1944

Parce que ces deux termes contiennent tout, du plus collectif des sentiments collectifs à la plus intime des émotions intimes, il n'existe pas vraiment de langue adéquate pour en parler. Mais rien, dans les vastes ambitions publiques du nationalisme, n'est aussi absolu que la souffrance de l'exil. Parce que l'exil, à la différence du nationalisme, est une situation fondamentalement discontinue. Les exilés sont arrachés à leurs racines, à leur terre, à leur histoire. […]
L'exilé sait que, dans un monde séculier et contingent, toute demeure est provisoire. Les frontières et les barrières, qui nous enferment dans un lieu sûr, un territoire familier, peuvent aussi devenir les limites d'une prison, et sont souvent défendues au-delà de la raison ou de la nécessité. Les exilés franchissent les frontières, brisent les barrières de la pensée et de l'expérience. […]
L'exil est fondé sur l'existence du pays natal, sur l'amour et l'attachement pour ce pays ; ce qui est vrai pour chaque exilé, ce n'est pas le pays natal et l'amour du pays natal qui sont perdus, c'est que la perte est inhérente à leur existence même.
Il s'agit de considérer ce que l'on vit comme si c'était le point de disparaître. Qu'est-ce qui fait que c'est ancré dans la réalité ? Qu'aurions-nous envie de sauver de ces expériences ? À quoi serions-nous prêts à renoncer ? Seule une personne qui a atteint l'indépendance et le détachement, une personne qui apprécie la "douceur" de son pays mais qui ne peut, du fait des circonstances, la retrouver, peut répondre à ces questions. (Il serait impossible à une telle personne de tirer une quelconque satisfaction des substituts fournis par l'illusion et le dogme.) […]
En exil, on n'est jamais satisfait, placide, en sécurité. L'exil, pour reprendre les mots de Wallace Stevens, est une "humeur hivernale", dans laquelle le pathos de l'été et de l'automne ainsi que la promesse du printemps sont proches, mais inaccessibles. C'est peut-être une manière de dire que la vie d'un exilé évolue selon un calendrier différent, elle est moins saisonnière et installée qu'une vie chez soi. L'exil, c'est lorsque la vie perd ses repères. L'exil est nomade, décentré, contrapuntique et dès que l'on s'y habitue, sa force déstabilisante surgit à nouveau. »
Edward W. Said, *Réflexion sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 241-257.

« On le sait, la photographie sous sa forme stabilisée résultera de l'union entre les deux versants, optique et photochimique, union qui avec des aménagements techniques constants assurera le mode d'être du photographique jusqu'à l'apparition de l'image numérique. Mais ce qui est à retenir, justement, c'est cette union qui permet à un référent de susciter sa propre trace et de l'écrire en restant intouché. Il y a quelque chose, sur le plan optique, d'un envoi, tandis qu'il y a quelque chose, sur le plan chimique, d'un dépôt. C'est cet envoi-déposition qui crée l'image en la laissant venir. L'image se détache du réel (de la somme ouverte de tous les référents possibles) comme un copeau qui lui appartient, mais le bloc d'où s'envole ce copeau reste inentamé : on peut décrire l'image photographique comme un retrait (pris sur le réel) ou comme un supplément (venant s'ajouter au réel), elle n'est pleinement et véritablement ni l'un ni l'autre, elle advient comme une chute qui ne tombe pas (ce qu'est strictement le suspens). L'ouvert […], c'est en quelque sorte l'immensité latente de tout ce qui est imageable ou photographiable, c'est tout ce qui peut advenir dans la profondeur d'un champ. »
Jean-Christophe Bailly, *L'Instant et son ombre*, Paris, Le Seuil, 2008, p. 49-50.

LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE ET LA PHOTOGRAPHIE SOCIALE

« Il est difficile d'appréhender la notion de document d'un point de vue général ; alors que sa spécificité réside dans son caractère extensible, indéfini et flou. La meilleure définition a été donnée lors du Ve Congrès international de photographie, à Bruxelles, en 1910, et elle évoque uniquement un éventail d'options étirable à l'infini : "Une image documentaire doit pouvoir être utilisée pour des études de nature diverse, d'où la nécessité d'englober dans le champ embrassé le maximum de détails possibles. Toute image peut, à un moment donné, servir à des recherches scientifiques. Rien n'est à dédaigner : la beauté de la photographie est ici chose secondaire, il suffit que l'image soit très nette, abondante en détails et traitée avec soin pour résister le plus longtemps possible aux injures du temps". Si l'on prend ces termes, un document constitue un objet d'étude ; sa beauté ne vient qu'au second rang, derrière son utilité. Cela veut dire que le document n'obéit à aucune contrainte plastique et que, dans l'absolu, c'est une sorte d'espace vierge rempli de détails. Par extension, on peut dire qu'il s'agit d'une image impersonnelle destinée à montrer quelque chose ; le degré zéro de l'image, qui prend forme quand son emploi se précise. Comme l'explique Albert Londe, photographe à l'hôpital de la Salpetrière, la photographie fournit de bons documents, parce qu'elle est vraie, exacte et rigoureuse, et elle s'applique aussi bien à l'art qu'à la science, où le "document vu" complète le "document écrit". Elle nous dit la vérité sur une feuille d'arbre, une porte, un animal en mouvement, le lobe d'une oreille ou une attaque d'hystérie. Une photographie d'architecture est donc un document, de même qu'une chronophotographie, un cliché d'identité judiciaire ou une radiographie. Toutes ces images ont en commun de servir à un usage concret. Mais dans cette perspective, il apparaît que le document n'entretient pas avec le savoir un rapport normal ou banal. Ces photographies n'exploitent pas la simple relation matérielle entre le motif et son référent, en reflétant innocemment des données. En fait, le document fait intervenir des relations conventionnelles non seulement entre lui et son motif, mais aussi entre lui et une réalisation ultérieure. La photographie devient ici autre chose qu'un miroir de la nature, elle ressortit à un autre niveau de la communication. Tandis que le document met en place les nouveaux schémas modernes de relations entre l'image et le savoir, on peut dire que la photographie pénètre dans la sphère du langage.
Le document n'est pas une fin mais un début ; les parcelles de savoir qu'il renferme produisent ensuite un savoir plus élaboré, présenté la plupart du temps sous une autre forme. Pour exister, un document a besoin d'un spectateur et d'un emploi, car il se définit sur un mode dialectique : un spectateur déchiffre dans l'image certains indices que l'image doit se révéler capable de fournir. Ces deux conditions sont nécessaires pour faire d'une image un document. »
Molly Nesbit, « Le photographe et l'histoire, Eugène Atget », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, p. 401-403.

« [L'idée de "document" photographique] apparaît dans la littérature spécialisée dés le XIXe siècle, où elle est d'emblée présentée comme consubstantielle au médium. En aucun cas cependant, avant les années vingt, il n'est question qu'elle définisse une esthétique, un quelconque genre artistique. Attachée à la valeur scientifique ou archivable des images, le mot a jusque-là son sens premier d'apport d'informations, de témoignage ou de preuve. S'il apparaît dans la littérature artistique, ce n'est que comme antonyme du terme "art", les deux catégories s'excluant l'une l'autre. Toute la tradition de la légitimation de la photographie comme art cherche ainsi, pour éloigner d'elle le soupçon d'enregistrement purement mécanique, à séparer de façon étanche l'usage créatif d'un médium – transcender la réalité, savoir sélectionner – de ses vulgaires fonctions documentaires – se soumettre à la réalité et, dans l'idéal, tout perdre. Avant les années vingt, non seulement le documentaire ne constitue pas un genre esthétique mais il en est la négation.
Or subitement, autour de 1930, ces deux pôles jusqu'alors inconciliables se trouvent délibérément associés dans de nombreux projets de photographes à visée artistique, comme l'affirme Beaumont Newhall en 1938 : "Pendant la dernière décennie, un certain nombre de jeunes photographes [sont cités plus loin : Berenice Abbott, Walker Evans, Ralph Steiner, Margaret Bourke-White, Ansel Adams et Willard Van Dyke], sentant la force artistique de tels documents photographiques [sont cités plus haut des noms du XIXe siècle et du début du XXe siècle : Henri Le Secq, Mathew Brady, Alexander Gardner, Charles Marville, Eugène Atget, Lewis Hine], ont vu dans cette approche matérialiste les bases d'une esthétique de la photographie". Non seulement les deux termes ne s'excluent plus mais ils sont rapidement perçus comme indissociables : ce n'est que s'il accepte humblement la spécificité documentaire de son médium, s'il s'éloigne de tout effet d'art pour se rapprocher de la vision mécanique de son appareil que le photographe a une chance d'accéder au grand art. Ce qui était un parfait oxymore, l'idée d'un "art documentaire", se charge désormais d'une connotation éminemment positive (fidélité aux spécificités du médium et, partant, pureté, honnêteté morale) et jouit d'un prestige inouï. Le mot "documentaire", "propagé au-delà de toute proportion et de tout sens" selon Berenice Abbott, devient la notion fétiche d'une génération. Les textes de la plupart des "maîtres" de l'époque s'y réfèrent, d'Ansel Adams à Albert Renger-Patzsch, d'Alexandre Rodchenko à Edward Steichen. Son prestige se généralise tellement que les œuvres les plus diverses se voient accoler le qualificatif, des arrangements végétaux de Karl Blossfeldt aux premières images d'Henri Cartier-Bresson, du pathos social de Margaret Bourke-White aux froides vues architecturales de Walker Evans. L'extension du terme s'explique d'autant mieux que sa définition est floue. Le soupçon de ce caractère diffus transparaît d'ailleurs dans les textes de la fin des années trente, où l'on préfère

parler d'"approche" ou d'"attitude" documentaires, notions assez vagues pour englober les images les plus disparates. Un seul trait lie, semble-t-il, ses diverses acceptions, même s'il reste pure rhétorique : l'exigence première de photographier "les choses comme elles sont", selon une expression qui court dans de nombreux écrits de l'époque, d'August Sander à Walker Evans, d'Albert Renger-Patzsch à Dorothea Lange, la volonté d'accepter le monde tel qu'il est, de ne rien changer au motif tel qu'il se présente à l'appareil. Après des décennies de photographie d'art éloignée du réel par le travail en studio, que ce soit dans les mises en scène du portraitiste professionnel, dans les retouches des pictorialistes ou les expérimentations des avant-gardes, le documentaire prétend se confronter de nouveau avec la réalité la plus brute. »

Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011 (2e éd.), p. 25-27.

❙ « L'intitulé même de notre "objet d'étude", la photographie sociale, appelle quelques remarques préliminaires. Lier les deux mots "photographie" et "sociale" semble aller de soi. La photographie comme technique d'enregistrement visuel semble un bon outil de témoignage et, par là même, d'observation, sinon de description, de ce qu'il est convenu d'appeler "la réalité sociale" ou, les faits de société. Je rappelle que la notion même de "fait", qui induit l'idée d'observation, a été déterminante depuis le dix-neuvième siècle, pour la définition des possibilités de la photographie ; elle a permis et elle soutient encore l'idée de photographie documentaire.
Photographie documentaire et photographie sociale sont liées d'abord par le présupposé qu'il existe des faits sociaux, qu'on peut les isoler et les livrer à l'interprétation. La photographie dite "documentaire" serait un vaste domaine de production d'images, une catégorie très inclusive, dans laquelle on pourrait découper un secteur plus restreint, qui serait la photographie sociale. À vrai dire, la distinction des deux termes "documentaire" et "sociale" induit – on l'entend immédiatement – un écart entre une attitude d'objectivité, neutre, du côté du documentaire, et une autre attitude, du côté du social, qu'il est difficile de qualifier ; on peut parler de parti pris, d'engagement. J'espère que nous pourrons commencer à voir ce qu'il faut ou, du moins, ce que l'on peut penser de cette distinction, en nous appuyant sur des cas et des moments spécifiques. Nous ne pourrons évidemment pas faire l'économie des questions éthiques et politiques. Nous serons amenés à nous interroger sur la question déterminante de l'action photographique, ou de la photographie comme moyen d'action.
L'engagement au sens donné à ce mot par Jean-Paul Sartre, concernait les intellectuels et les artistes, c'est-à-dire ceux et celles qui produisent des idées et des formes. C'était une double réponse à l'actualité. Actualité de la Guerre froide, mais aussi actualité d'une question : celle de la responsabilité des idées et des formes artistiques (j'entends le mot "art" dans un sens large qui inclut la littérature). L'engagement était une manière de prendre parti, au-delà des partis politiques, sur des questions sociales et politiques, dans une visée progressiste et radicale de transformation, inspirée du marxisme. Sartre a donné l'exemple.
L'idée d'engagement, aussi datée et problématique soit-elle, a le mérite de ramener avec elle la notion complémentaire de "situation". Il me semble assez clair que le ou la photographe qui s'intéresse à un phénomène social ne peut se contenter de produire des faits ; il ou elle se trouve immédiatement pris ou prise, engagé(e) dans une situation. »

Jean-François Chevrier, « Introduction », actes de la journée d'études « Photographie sociale / photographie documentaire », organisée par la Fondation Henri Cartier-Bresson et le Jeu de Paume, Paris, 10 décembre 2011 (en ligne : http://www.henricartierbresson.org/prog/ressources/textes_journee_detudes.pdf).

❙ « La défaite de la république des Conseils fut déterminante pour les avant-gardes hongroises. Ceux qui avaient dû quitter la Hongrie en 1919 purent y revenir, en 1926, à la suite d'une amnistie générale.
Kassák, qui a rencontré cette année-là à Paris Le Corbusier, Amédée Ozenfant, Ivan Goll et Paul Dermée, rentre de Vienne, de même que Németh, tandis que Gyula Illyés, qui s'est lié avec les poètes dadaïstes et surréalistes, et Tibor Déry reviennent de Paris. *Dokumentum*, qui succède à *Ma*, est fondée par Kassák en collaboration avec Illyés, Déry, Németh et József Nádass.
La revue connaît cinq numéros, entre décembre 1926 et mai 1927. Les collaborateurs sont les mêmes que ceux de *Ma*. Parmi les artistes hongrois déjà connus à l'étranger figurent le peintre Béla Uitz et Moholy-Nagy, qui quitte le Bauhaus en janvier 1928 et cherche alors à se rapprocher des artistes d'Europe centrale. La revue se veut, comme il est indiqué en trois langues sur la page de couverture, un "Bilan de la vie sociale et artistique". Cette intention affichée est relayée dans les pages intérieures par l'appel suivant : "Nous demandons à tous ceux qui, s'intéressant au travail de *Dokumentum*, désireraient y prendre part de mettre à notre disposition toute nouvelle statistique ou photographie caractéristique de la vie sociale et artistique".
Il s'agit de représenter le réel et d'informer les lecteurs des faits et événements du monde. Les mots "document" et "documenter" apparaissent plusieurs fois dans les articles. Plus que les occurrences de ces termes, ce sont toutefois les articles consacrés aux divers aspects de la vie contemporaine, la présence de statistiques, de chiffres et de maquettes et le contenu textuel et iconographique qui importent. […] Dans un article du cinquième numéro, "Le rythme de la vie, le rythme des chiffres", une multitude de données contrastées renseigne le lecteur sur les prouesses des temps modernes et les conditions de vie misérables de la population hongroise. On y trouve des indications qui vont de la vitesse de l'homme qui marche (1,1 m/s) ou qui court (2,6 m/s) à celle de l'"électricité du téléphone" (11 800 m/s) ou de l'"électricité de la radio" (300 000 m/s). Ces données en précèdent d'autres : les dépenses de la Société des Nations en 1926 (22 900 000 francs-or), le salaire d'un bûcheron aux États-Unis et en Hongrie (calculé dans la monnaie hongroise de l'époque : 168 pengös contre 41 pengös), et l'état sanitaire préoccupant des écoliers hongrois (sur les 69 451 enfants examinés, on découvre 14 000 anémiques, 5 000 tuberculeux, 3 000 rachitiques, etc.). […] *Dokumentum* avait tenté d'opérer une synthèse entre des avant-gardes antagonistes, le surréalisme post-dadaïste et le constructivisme. La revue fut une transition entre les avant-gardes des années 1920 et le réalisme social des années

Ouvrier au drainage de la rivière Tisza. Hongrie, 1937

1930, entre l'international et le national : la notion du document est au centre de ces tensions et de ces différents partages.
Peu de temps après la dissolution du groupe Dokumentum, Gyula Illyés abandonna l'écriture surréaliste et adopta un ton nouveau. Il se tourne vers le peuple de sa région natale, la Transdanubie, et rejoint le mouvement de sociologie rurale des écrivains populistes, qui entendait attirer l'attention sur le sort des paysans pauvres et sans terre des grands domaines, prônait la réforme agraire et défendait les traditions populaires.
Le mouvement donna naissance, avec celui des *Falukutatók* (les explorateurs de villages), au genre de la *sociographie littéraire*. *Ceux des Pusztas*, le grand livre d'Illyés, fut traduit en français chez Gallimard, en 1943. L'auteur a raconté que son ouvrage "avait été inspiré, sinon influencé, par les livres français qui faisaient alors connaître la condition des peuples colonisés. Gide, par exemple, était allé au Congo et en avait dressé un tableau qui avait fait sensation. Je me disais que je pourrais décrire l'état de mon propre pays comme il avait fait pour l'Afrique". On peut ajouter aux sources françaises *Le Paysan de Paris* d'Aragon, dont Illyés avait publié un compte rendu dans *Dokumentum*, mais aussi Giono, dont la popularité était grande dans la Hongrie des années 1930.
Illyés ne fut pas le seul à se tourner vers la littérature non fictionnelle qui cherchait à rendre compte de la vie des couches paysannes défavorisées. Vers le milieu des années 1930, le mouvement des écrivains populistes hongrois était à son apogée. Sous la direction de György Sárközi, les éditions Athenæum publièrent, en 1937-1938, une série de livres intitulée "Magyarország felfedezése" (Découverte de la Hongrie) qui présentait les régions du pays en faisant appel à la littérature et à la sociographie. Les descriptions que les sociologues ruraux Ferenc Erdei (*Futóhomok*, 1937) et Géza Féja (*Viharsarok*, 1937) y donnaient des villages hongrois firent scandale. Lajos Nagy et Sándor Márai furent également des auteurs de sociographies littéraires. […]

Revue de courte durée qui succéda à *Ma*, *Dokumentum* servit d'introduction à *Munka* (Travail), qui parut de 1928 jusqu'à son interdiction, en 1939. »
Karafiáth Judit, « "Dokumentum", revue de Kassák », *Communications*, n° 79, 2006, p. 141-150 (en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2006_num_79_1_2417).

« Des multiples documentations sociales entreprises au tournant du siècle à travers les villes occidentales, la tradition documentaire n'en a guère valorisé qu'une, celle de Jacob Riis à New York, redécouverte à la fin des années 1940 et dont la prétendue valeur d'exception était alors indispensable à son intégration dans une histoire de la photographie calquée sur celle de l'art et sa chaîne de grands maîtres. Si elle ne représente en réalité qu'un exemple parmi d'autres, elle n'en cristallise pas moins de nombreux traits caractéristiques de cette pratique plus générale. Danois émigré aux États-Unis, à la fois diacre et journaliste criminel, et non dépourvu, jusque dans sa croisade caritative, d'un sens certain de l'autopromotion, Riis part en guerre dès les années 1880, dans une optique morale autant que philanthropique, contre les conditions de vie désastreuses du Lower East Side, responsables selon lui de la déchéance et du crime qui caractériseraient sa population miséreuse. À la fin de la décennie, il adjoint à ses témoignages des photographies, d'abord prises par d'autres – il se les attribue –, puis par lui-même, qu'il diffuse à travers des conférences et des articles, dont une partie forme le livre illustré *How the Other Half Lives* (Comment vit l'autre moitié ?) en 1890. Ses images jouent autant sur la crainte que sur l'apitoiement : elles présentent aux classes moyennes auxquelles elles s'adressent un sous-prolétariat certes victime, mais aussi menace (l'intrusion même du photographe venant à l'occasion provoquer cet effet), et dont l'amélioration des conditions de vie serait le meilleur moyen de s'en protéger. Dans leurs procédures de prise

Famille Il. France,
1938

de vue comme dans leurs formes de présentation, elles s'avèrent souvent très éloignées des canons de l'esthétique documentaire dont on voudra, *a posteriori*, en faire une référence. Riis ne dédaigne en effet ni la retouche ni la mise en scène, quitte à payer ses modèles pour prendre la pose, et colorise ses diapositives de conférences. Mais l'élément formel qui va le plus frapper les contemporains, et être le plus mis en avant par Riis lui-même dans ses récits, est le recours au flash. […] Le flash change effectivement du tout au tout la teneur de la photographie sociale, condamnée jusque-là à la scène de rue, à la description d'un espace public par définition accessible à tous, et incapable de donner à voir l'un des objets même de son accusation : des conditions de vie marquées par le confinement et l'absence de jour. »

Olivier Lugon, « L'esthétique du document. Le réel sous toutes ses formes », in André Gunthert et Michel Poivert (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 380-383.

❙ « Les réactions à *How the Other Half Lives* furent telles que Riis décida d'en tirer un livre, qui connut quatre rééditions en onze ans et fit de lui l'un des acteurs les plus influents du débat public. Pendant une vingtaine d'années, il continua à publier dans des revues illustrées telles que *Century* (qui avait pris la suite de *Scribner's Monthly*), ou encore *The Outlook*. Ce dernier titre, dont Theodore Roosevelt, ami de Riis et ex-président des États-Unis, devint rédacteur en chef en 1909, se voulait un forum d'idées pour le mouvement progressiste du nouveau siècle : l'Amérique et ses problèmes y étaient vus à travers le prisme des sciences sociales émergentes. Pour marquer ce changement d'ère, *The Outlook* avait même été rebaptisé en 1893, date avant laquelle le magazine s'appelait encore *Christian Union*. Les nouveaux experts qui s'y exprimaient prônaient une réorganisation systématique de la "machine" sociale au service d'une plus grande transparence démocratique. Si Riis était méfiant vis-à-vis de cette évolution, il en avait anticipé certains aspects, et notamment celui de l'utilisation combinée de la science et de l'image au service d'un discours réformateur. Avec le progressisme, la photographie sociale américaine cessa d'être une croisade morale relayée par la presse pour s'intégrer au sein de dispositifs visuels et rhétoriques institutionnalisés, et de grande envergure, et s'appuyant sur la recherche issue des sciences humaines. Les images de Lewis Hine au début du siècle, de Dorothea Lange pendant la Grande Dépression ou de Danny Lyon lors du mouvement pour les droits civiques dans les années 1960, sont indissociables de ces machines à produire des images et du sens que furent, respectivement, le Child Labor Committee, la Farm Security Administration (FSA) et le Student Nonviolent Coordinating Committee. »

Didier Aubert, « Politique du documentaire », *Études photographiques*, n° 23, mai 2009 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/2664).

❙ « Au cours des trois premières années où il travailla comme photographe attitré du NCLC [National Child Labor Committee], Hine parcourut plus de 80 000 kilomètres de New York à la Virginie occidentale, au Massachusetts, à la Géorgie, au Colorado et à l'Oklahoma. Il collecta des centaines de documents sur les enfants travaillant dans les champs, les filatures, les mines, les usines, écaillant les huîtres, vidant les harengs, ramassant le coton, vendant des journaux dans la rue ou aidant leur famille dans les taudis où ils vivaient, à écaler les noix, fabriquer des fleurs artificielles, confectionner des vêtements… Dans l'esprit de la documentation sociale, il accompagnait ses portraits de légendes détaillées, notant consciencieusement la taille, l'âge et l'histoire laborieuse de ses jeunes modèles. Lorsque les propriétaires d'une filature ou d'une mine lui interdisaient l'accès de leurs lieux de travail, il attendait dehors jusqu'à la fin de la

Carénage du navire. Canaries, 1964

relève pour convaincre les enfants fatigués et craintifs de poser pour lui. Ces photographies firent sensation et furent largement publiées dans les brochures du NCLC, dans des magazines populaires comme Everybody's et surtout dans *Charities and the Commons* (connu ensuite sous le titre de *The Survey* puis *Survey Graphic*). Ce fut la plus importante publication de l'ère progressiste où s'exprimèrent les principaux porte-parole des idées réformistes. Elle contribua également à la mise en œuvre d'une approche "scientifique" de la charité qui substituait à l'aumône l'observation, l'enregistrement et l'analyse des faits. Avec le temps, l'action sociale évolua et le milieu humain dont il avait fait son objet se transforma ; la revue changea son titre mais aussi sa rhétorique et son format en même temps que se modifièrent son lectorat et l'ensemble du contexte politique et social. Ces transformations affectèrent profondément la trajectoire de Hine, sa vie et son travail. En définitive, c'est au début de sa carrière que les intuitions et la personnalité de Hine s'accordèrent le mieux avec l'esprit du réformisme : romantique, optimiste, imprégné d'une éthique protestante du travail démodée, admirateur de l'artisanat et rempli d'un enthousiasme tout Emersonnien pour l'individu et sa place dans le monde. Hine incarna l'idée libérale, chère au XIX^{e} siècle, du progrès individuel. Dans les années 1930, elle fut supplantée par une vision plus radicale, partagée par la majeure partie de la gauche et reposant sur la lutte des classes. La photographie bolchevique était très éloignée, dans l'esprit et dans le style, de l'image de l'homme comme "âme de la machine" véhiculée par Hine. À cela, il faut ajouter une conscience de soi qui le poussait à vouloir contrôler tous ses négatifs et ses légendes et l'on comprendra les raisons de la disgrâce de Hine auprès de ses premiers éditeurs et les réticences de Roy Stryker à l'inclure dans l'équipe de la Farm Security Administration. »
Lewis Hine, Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson / Madrid, Fundación MAPFRE / Alcobendas, TF Editores, 2011, p. 23-24.

« Créée pour venir en aide aux agriculteurs frappés par la crise économique de 1929, la Farm Security Administration lance, en 1935, une campagne photographique d'envergure. Le projet a pour fonction de dresser un état des lieux des campagnes américaines à destination du monde politique et du grand public. De 1935 à 1942, Dorothea Lange, Ben Shan, John Vachon, Marion Post Wolcott, Walker Evans, brièvement, et quelques autres s'attellent à la tâche. Le programme comme les modalités de prises de vue sont définis par Roy Stryker, lui-même influencé par Evans. Malgré l'apparente homogénéité des 270 000 clichés réalisés, la production a connu de nombreuses évolutions. Dans les contenus tout d'abord, de sujets initialement centrés autour de la misère vers un contenu plus positif. Dans les méthodes ensuite, d'une approche marquée par l'esthétique documentaire à l'influence du reportage social et de la "picture story des magazines". Diffusée par le biais d'expositions et de publications à partir de 1938, cette production, œuvre de propagande et enquête sociale, devint rapidement emblématique du style documentaire américain. »
Quentin Bajac, *La Photographie. L'Époque moderne*, 1880-1960, Paris, Gallimard, 2005, p. 81.

« La Farm Security Administration (FSA) est l'incarnation la plus célèbre d'un mouvement plus général de cristallisation du discours documentaire au cours des années 1930. C'est en effet à partir de ce moment seulement qu'émerge, en photographie comme au cinéma, l'idée d'un *genre* documentaire, pourvu d'une théorie, d'une esthétique et d'une histoire cohérentes, et que se constituent rétrospectivement, dans les deux médias, une généalogie et des figures de maîtres. Bien des commentaires traduisent alors l'impression qu'une pratique diffuse et irréfléchie jusque-là se mettrait soudain à prendre conscience d'elle-même et à se structurer en "école". Cette évolution se fonde, en photographie, sur la conjonction de deux phénomènes

qui, s'ils peuvent paraître antagoniques, sont en réalité concomitants : d'un côté, le réveil d'une fibre sociale et politique face aux méfaits de la Grande Dépression, de l'autre, la reconnaissance du médium comme art à part entière. Pour que la photographie documentaire se constitue en "école" et en alternative reconnue à un certain état de l'art, il a en effet fallu qu'elle vienne à son tour s'inscrire dans l'histoire à laquelle on l'oppose : c'est seulement parce qu'elle entre dans le discours et dans l'institution artistiques que la pratique documentaire peut se donner comme un moyen légitime de transformer l'art, de le faire sortir de sa tour d'ivoire pour l'ouvrir à nouveau sur le monde. Selon cette logique, le projet documentaire posséderait ainsi une double faculté de ressourcement, capable qu'il serait de réformer la société et l'art simultanément, de purifier l'esthétique photographique tout en contribuant à améliorer le monde. »

Olivier Lugon, « L'esthétique du document. Le réel sous toutes ses formes », in André Gunthert et Michel Poivert (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 386-388.

❙ « Relativement âgé au moment où il accède à la notoriété (en 1930, il a 54 ans), August Sander a derrière lui un passé de professionnel du portrait, remontant au pictorialisme du début du siècle, époque à laquelle il possède à Linz un studio florissant et remporte plusieurs récompenses dans des salons internationaux. En 1910, de retour à Cologne, il se trouve en mal de clientèle bourgeoise et va chercher une nouvelle source de revenus à la campagne, offrant ses services aux familles paysannes du Westerwald.
Cet élargissement social s'accompagne d'un changement formel. Il abandonne les gommes bichromatées et tous les signes de la photographie d'art, et se détourne de la simulation du naturel domestique cher à la photographie bourgeoise (on lit, on fait de la musique, on s'occupe des enfants) pour revenir au portrait le plus convenu en apparence : des vues frontales ouvertement posées, sinon rigides, et souvent prises en extérieur.
À partir de là, il est difficile de déterminer avec assurance quand et comment Sander commence à élaborer un projet artistique colossal, dans lequel ses productions alimentaires pourront venir s'insérer, projet consistant à dresser le portrait de la société de son temps par le rassemblement de figures types de toutes les classes et de tous les métiers. Lui-même affirme, dans les années vingt, que l'idée remonte à 1910, soit aux premiers portraits du Westerwald. Très certainement, une forme d'intérêt sociologique naît avec ces images et Sander conçoit sans doute à l'époque l'idée d'une utilisation seconde de ses productions commerciales (les pictorialistes professionnels pratiquaient déjà ce double emploi, accrochant dans les salons d'art, comme naguère les peintres, les portraits commandés et payés par les modèles eux-mêmes). Pourtant, avant la guerre, cet intérêt sociologique, s'il existe, reste confiné au monde paysan ; Sander ne semble pas chercher à élargir son éventail de modèles et à entamer une campagne de prise de vue systématique de toute la société.
L'impulsion définitive pour le passage à cet élargissement social et à cette visée encyclopédique date plutôt du début des années vingt. C'est à cette époque que Sander se lie au groupe des Artistes progressistes de Cologne, menés par les peintres d'extrême gauche Franz Wilhelm Seiwert et Heinrich Hoerle. Ils sont de vingt ans ses cadets et possèdent de toutes autres références. Marxistes, ils entendent construire des œuvres qui, dans leur structure même, révèlent celle de la société. Ils mettent au point pour cela un "constructivisme figuratif", dans lequel des figures humaines simplifiées presque jusqu'au pictogramme symbolisent les divers groupes sociaux et rendent lisibles, dans des compositions géométriques claires, leurs rapports de force. Ils appellent en outre au dépassement de l'œuvre d'art capitaliste bourgeoise, définie comme individuelle et subjective, pour un art plus anonyme, débarrassé de tout expressionnisme personnel, et dès lors, pensent-ils, d'inspiration plus collective.
Leur influence sur Sander paraît indéniable. Seiwert publie en 1921 une série de dessins intitulée *Sieben Antlitze der Zeit* (Sept visages de ce temps) et Gerd Arntz, autre élément du groupe, en 1927, *Zwölf Haüser der Zeit* (Douze maisons de ce temps), série de lithographies représentant l'ensemble de la société à travers douze coupes d'établissements types. La légende veut même que ce soit Seiwert qui, en 1922, après avoir vu un portrait de paysan tiré par hasard sur du papier brillant – réservé jusqu'alors à la photographie industrielle –, ait encouragé Sander dans la voie de la netteté absolue.
Quoi qu'il en soit, l'œuvre du photographe paraît désormais répondre parfaitement, mieux que les peintures de Seiwert lui-même, au programme du groupe, à cette triple volonté d'incarnation de la structure sociale, de clarté et de neutralité. C'est essentiellement vers le milieu des années vingt que Sander se lance dans la réalisation concrète et à grande échelle de ses *Hommes du XX^e siècle*. Le premier document écrit subsistant date de 1925. Il s'agit d'une lettre à l'historien de la photographie Erich Stenger. Sander y explique comment, à l'aide de la "photographie claire, pure", "absolue" il entend réaliser une "coupe" de la société du temps, en rassemblant ses portraits en une série de portfolios organisés selon les diverses catégories sociales et professionnelles. Un second volet serait consacré à la description de l'environnement de cette société, "du village jusqu'à la métropole la plus moderne". Sander gardera toujours en tête cette seconde partie, plus tournée vers le paysage, mais, face à l'immensité du programme, c'est surtout aux portraits qu'il se consacre dans un premier temps. D'un côté, il accumule les prises de vues ; de l'autre, il rédige, dans la perspective d'une présentation classifiée, de longues listes ordonnées en groupes et subdivisions, comme le ferait un archiviste. »

Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans*, 1920-1945, Paris, Macula, 2011 (2^e éd.), p. 94-96.

LA « PHOTOGRAPHIE HUMANISTE » ET LE DÉVELOPPEMENT DES PUBLICATIONS

« Comme Grierson le définit lui-même, le documentaire est la "dramatisation sélective des faits en fonction de leurs conséquences pour l'homme", ainsi qu'un moyen de sensibiliser "notre génération à la nature du monde moderne et à ses implications pour la citoyenneté". Richard Griffiths, documentariste américain de gauche, va encore plus loin. Il écrit que le documentaire n'est "pas un outil d'information mais avant tout un moyen de communiquer des conclusions sur des faits". Les faits ne sont pas vraiment découverts mais prédéterminés. Qu'il soit qualifié ou non d'"information" ou d'"éducation" au lieu de "propagande", le but avoué du film et de la photographie documentaires, comme du rapport écrit, est donc de persuader, de vendre une idée. Dans les États totalitaires, l'idée est unique et ne souffre aucune opposition : il s'agit de montrer tous les bienfaits de la dictature au pouvoir. Dans les démocraties, où la liberté de parole est impérative, il s'agit de montrer si les institutions de la société se portent bien ou mal. Néanmoins, ici aussi, l'insistance sur l'aspect négatif ou le moindre souffle révolutionnaire ne sont pas pardonnés, même s'ils émanent de ceux qui sont chargés de découvrir les "faits" par le service des programmes documentaires d'un gouvernement. Ces programmes sont peut-être réformistes, mais ils ne sont pas censés être révolutionnaires. À cet égard, la photographie possède une telle ambiguïté que les mêmes images – réagencées ou légendés autrement – peuvent servir à soutenir la réforme, la révolution ou le maintien du *statu quo*. Par ailleurs, paradoxalement, la photographie détient un tel pouvoir de vraisemblance que c'est elle – et non le mot écrit – qui possède la plus grande force de persuasion. Le contexte est toujours capital, et il s'avère particulièrement efficace dans le cas de la présentation texte/image du reportage documentaire où, parallèlement à l'enchaînement judicieux des images, les avant-propos, postfaces ou légendes garantissent que la compréhension du lecteur, sa "lecture" des photographies, est la bonne. Dans la mesure où leur forme doit fortement à celle des livres de photographies de propagande des États totalitaires, la plupart des ouvrages documentaires publiés dans les démocraties présentent cette même relation étroite entre le texte et la photographie. Dans les années 1930, le lien entre l'image et le texte est plus étroit qu'il ne l'a jamais été dans toute l'histoire du livre de photographies. »
Gerry Badger, « La représentation du quotidien : le livre de photographie documentaires dans les années 1930 », in Martin Parr et Gerry Badger (dirs.), *Le Livre de photographies : une histoire volume I*, Paris, Phaidon, 2005, p. 118-119.

« C'est entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et les années 1960 que la photographie humaniste connaît son apogée. Elle est ainsi nommée parce qu'elle inscrit la personne humaine au centre de son propos, dans son cadre professionnel aussi bien qu'affectif. On y retrouve des noms célèbres comme Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Willy Ronis, Brassaï ou Boubat, mais aussi des photographes moins connus comme Georges Viollon, Édith Gérin ou Pierre Belzeaux. Tous partagent une vision essentialiste et lyrique de l'homme et s'appuient sur l'idée d'une nature humaine universelle. Leur courant, né dans les années 1930, en liaison étroite avec l'essor de la presse illustrée et le perfectionnement des appareils portatifs, se répand à travers l'Europe et jusqu'aux États-Unis. »
En ligne : http://classes.bnf.fr/classes/pages/pdf/ humaniste.pdf

« Dans les années 1920, Paris est le pôle d'attraction des arts, le port de la liberté où, avant Nicolás Muller, accostent successivement ses compatriotes hongrois André Kertész, Brassaï et Robert Capa contraints par les circonstances. Avec leurs camarades français Robert Doisneau et Henri Cartier-Bresson, ils créent, sans le vouloir, la syntaxe de la future narration photographique. Au cours de ces années, l'industrie photographique met au point des appareils 35 mm, légers et plus adaptés aux instantanés ; les formats plus grands – encore en plein essor – sont abandonnés au profit de ces appareils, et l'iconographie photographique allège ses compositions.
[…] À la faveur des commandes provenant de revues et de publications diverses, ou au gré de ses envies, il voyage et fait le portrait de l'Espagne sans abandonner les deux thèmes qui sont au fondement de son œuvre : les personnes et leur milieu, les paysans et le paysage. »
Chema Conesa, « Le voyage nécessaire », in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 5 et p. 16.

« Si l'on admet que la photographie peut, entre autres, rendre compte de la vie des hommes, cette tâche lui est accessible à partir du moment où, à la fin du XIX[e] siècle, le photographe est un témoin irréfutable qui investit la rue. Il en est résulté divers courants, les uns plongeant dans les drames de l'actualité, souvent violente, les autres optant pour une démarche plus scientifique et sociologique qui explore sereinement le quotidien. […] D'autres photographes vont cependant se tenir à l'écart de ces deux grandes tendances. Ils préfèrent déambuler au gré de leur fantaisie, en portant sur les gens un regard tendre, ironique, humoristique ou compatissant, et en réalisant des images isolées qui, s'additionnant les unes aux autres, témoignent d'une véritable création personnelle. Travaillant plutôt pour le livre et les magazines, ils s'intéressent moins à un événement ou à une situation précise qu'à l'espace qu'ils traversent et découvrent, à cet échange de regards, à cette relation implicite et fugace qui intervient entre eux et

Trois hommes. Marseille, France, 1938

le sujet photographié. Pour eux, l'émotion prime sur le projet artistique, l'investigation concerne le quotidien et le banal, transcrits avec tendresse et, surtout, avec une grande foi dans l'homme.
Déjà Baudelaire décrivait le peintre de la vie moderne cherchant "le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art" mais oubliant l'autre moitié, qui est "l'éternel et l'immuable". L'analogie est ici flagrante entre ceux qui, sans cesse, poursuivent l'événement, l'exceptionnel, ce qui distingue, et ceux qui s'attachent à ce qui rassemble. […]
Cette "photographie humaniste", dont l'apogée se situe dans les années 1950, connaîtra elle-même des déclinaisons diverses, empruntant des voies parfois parallèles mais conservant, quels que soient les hommes ou leurs démarches, des caractéristiques communes évidentes : une générosité, un optimisme, une sensibilité aux joies simples de la vie, une attirance pour les personnages de la rue saisis en situation, comme pour le symbolisme des scènes qui relèvent d'un merveilleux social. Cet "humanisme photographique" assez spécifique de la photographie française dans l'immédiat après-guerre, n'est cependant pas apparu inopinément dans un milieu non préparé. Il plonge en réalité ses racines bien plus loin dans le temps. Sans faire référence au Moyen Âge, comme Blaise Cendrars pour qui "tout artiste qui se penche sur le peuple retourne à la tradition" – c'est-à-dire à la statuaire des cathédrales –, il faut remonter jusqu'à cette fin du XIX[e] siècle pour voir, grâce aux innovations techniques, quelques photographes élargir leur domaine visuel en s'intéressant à la vie des rues et aux activités humaines. Les photographies "incognito" de Paul Martin, les petits métiers d'Atget, les types parisiens de Paul Géniaux ou de Louis Vert, qui sillonnent la capitale à la recherche des rites quotidiens, sont incontestablement, bien à l'écart de l'esthétisme du moment, les premiers exemples de cette photographie poético-sociale qui culminera un demi-siècle plus tard. Cet univers pittoresque et tendre est déjà la préoccupation essentielle de *Paris moderne*, une revue née en 1896 qui se veut un "recueil original, vivant, d'une valeur documentaire inestimable, car il est l'interprète infaillible et véridique de la Vie dans toutes ses manifestations" de quelques-unes des photographies qui y sont publiées sont d'un réalisme étonnant et annoncent à n'en pas douter cette photographie un peu sentimentale et anecdotique qui brosse un tableau réel de la comédie humaine : "Si les types mêmes de la rue qui ont amusé nos pères ont disparu, comme des acteurs qui, leur rôle fini, rentrent dans la coulisse, d'autres les ont remplacés, et la scène n'est point pour cela restée vide. C'est là un théâtre qui ne fait jamais relâche. La comédie n'est plus la même, les décors et les costumes ont changé, mais le spectacle continue". […]
La presse en plein essor multiplie également sa demande d'images, de documents, de témoignages. »
Jean-Claude Gautrand, « Le Regard des autres : humanisme ou néo-réalisme ? », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 613-615.

❙ « Au cours de l'entre-deux guerres, le phénomène d'industrialisation du marché de la photographie de presse se développe et, entre 1918 et 1939, plus de trois cents nouveaux périodiques français décident d'accorder une place importante à l'image. En 1928, la création de l'hebdomadaire d'information générale *Vu*, fondé par Lucien Vogel, homme de presse et ancien étudiant des Beaux-Arts, confirme le développement des magazines de qualité organisés autour de la photographie.
Moins soumis aux contraintes de temps que les quotidiens, les périodiques français prennent modèle sur la production allemande de la République de Weimar. L'hebdomadaire *Berliner illustrierte Zeitung (BIZ)*, fondé en 1890 et auquel se réfère *Vu*, approche, à la fin des années 1920, les deux millions d'exemplaires vendus chaque semaine. La direction artistique de *Vu*, confiée à Alexander Liberman en 1932, exporte l'inventivité graphique de certaines publications de la Belle Époque, comme la *Vie au grand air*, illustré sportif

Polisson de Porto.
Portugal, 1939

à la maquette très dynamique. Pour créer *Vu*, Lucien Vogel adapte au magazine d'information générale l'utilisation de l'héliogravure qui, initialement employée par les revues d'art, accroît la qualité de l'impression. Il systématise l'affirmation du caractère visuel de l'objet magazine. […] Magazine d'information générale, *Vu* présente des articles aux intérêts diversifiés : mode, science, sport ou encore actualité politique. Il est rapidement copié par de nombreuses autres publications, qui s'entourent parfois de signatures prestigieuses de journalistes et d'écrivains et qui tentent de trouver une spécificité pour se singulariser. Des magazines de cinéma destinés à un public populaire (*Ciné-Miroir*, *Pour vous*, *Cinémonde*) côtoient des magazines féminins, comme *Marie-Claire* (1937), dont le tirage atteint le million d'exemplaires en 1940, des magazines sportifs (*le Miroir des sports*, *Match*) et des magazines d'actualité mondaine et de faits divers (*Voilà, Faits divers, Photo-Monde*). Réalisé sur le modèle de *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (*AIZ*, 1924), le grand illustré ouvrier allemand, le magazine du Parti communiste français *Regards* paraît en 1932 et devient un modèle de réussite technique et commerciale. […] Comme *Vu* et *Marianne* (fondé en 1933 par Gaston Gallimard), *Regards* use régulièrement du photomontage politique en couverture. En diminuant la place traditionnellement accordée au texte, les procédés visuels se multiplient pour accrocher le lecteur. Comme les couvertures d'*AIZ* réalisées par John Heartfield, les photomontages caricaturent et dénoncent les régimes de l'Allemagne nazie ou de l'Italie fasciste. Par le rapprochement d'éléments disparates, les photomontages ajoutent de l'ironie et de l'humour à la force du message à délivrer. Les images ainsi produites circulent d'un pays à l'autre et *Regards* n'hésite pas à retravailler des compositions pour les inscrire dans l'actualité française. Cette propagande, utilisée par les publications de gauche pour concurrencer les titres conservateurs à grand tirage comme *Gringoire* ou *Candide*, fait preuve de créativité. Les pages des magazines s'animent et deviennent les supports d'une inventivité graphique héritée des formules visuelles des avant-gardes allemande et soviétique. Privilégiant les points de vue décalés, les angles basculés et l'écrasement des perspectives, les procédés d'avant-garde envahissent les pages des magazines et côtoient les récréations photographiques régulièrement publiées. Ces formes dynamiques se retrouvent également dans les publications américaines, comme *Fortune*, créé en 1930 par Henry Luce, qui édite notamment les images de Margaret Bourke-White sur l'Union soviétique (février 1931). »

Thierry Gervais et Gaëlle Morel, « Magazines et quotidiens dans l'entre-deux guerres », in *La Photographie*, Paris, Larousse, 2011, p. 124-127.

« Au début des années 1930, le Parti communiste français estime nécessaire la création d'un organe moderne de communication, d'éducation et de combat. Ainsi naît *Regards*, magazine illustré dont les couvertures s'articulent autour d'une image photographique immédiatement lisible dans les thèmes et le style employé. Mais si "la photographie de presse est un message" [Roland Barthes, "Le message photographique ", 1961], en passant de la photographie d'avant-garde à la photographie humaniste, ces couvertures reflètent surtout l'expression d'une identité historique. Le médium moderne favoriserait la démocratisation du rapport à l'image tout en justifiant la portée historique du PCF dans le champ politique. […] D'abord considérée comme un simple outil de propagande, la photographie de couverture dans *Regards* après 1936 reflète l'entrée de la presse illustrée dans une économie de marché, où la reconnaissance du photographe s'accompagne du renouvellement du style employé. Même si le Parti communiste français décide d'une politique de soutien sans participation au gouvernement, l'accession au pouvoir du Front populaire oblige la revue à revoir ses discours d'opposition systématique. Le PCF est contraint d'entrer dans un système de compromis idéologique,

nécessairement traduit par l'iconographie. Pensée comme un élément révolutionnaire dans la compréhension du message, la photographie s'adapte aux fluctuations politiques.
Le changement de statut et de légitimité du PCF lui impose de s'accorder avec sa propre idéologie : la représentation du bien-être promis passe par l'utilisation d'un style photographique très en vogue à l'époque, la "photographie humaniste", qui se veut proche d'une photographie à valeur documentaire. L'abandon du photomontage correspond à l'abandon du combat contre le fascisme en Allemagne, en Italie et en France, et à un net recul dans la défense de l'URSS. Le Front populaire donne l'occasion au PCF de se doter d'une "idéologie française", ce qui amène le magazine à orienter ses choix vers un nouveau type de photographie, sans lien avec l'idéologie révolutionnaire. Jusqu'alors soucieux d'exprimer sa différence et sa nature de classe, le Parti "laïcise son langage pour se faire entendre de tous, privilégie des formes d'action susceptibles de mobiliser le plus grand nombre sans susciter l'inquiétude de ses partenaires, et peut-on dire, se nationalise". Le PCF proclame son attachement à l'ordre, à la mesure, au travail, aux valeurs morales et culturelles spécifiquement françaises, et développe le thème de la France éternelle. La nature des efforts poursuivis correspond à la recherche d'une intégration à l'histoire du peuple français. La satisfaction et l'optimisme persistent même après l'éclatement du Front populaire. Ce n'est qu'au mois de septembre 1939 que deux couvertures montrent des soldats français occupés avec une mitrailleuse. Le dernier numéro présente le portrait d'un jeune homme polonais en costume traditionnel. Cette tendance à représenter des portraits "folkloriques" d'hommes et de femmes s'accentue tout au long des trois dernières années de la parution de *Regards*.
Les couvertures s'intéressant à la France affichent désormais des portraits d'hommes et de femmes individualisés, avec une prédilection pour les cadrages rapprochés, qui prend le pas sur la mise en avant d'une appartenance à un groupe social déterminé dans sa lutte. […]
Qualifiée d'humaniste par les auteurs d'ouvrages sur la photographie au nom d'une approche supposée essentialiste et "lyrique", puisque chargée de dévoiler "la nature universelle de l'homme", cette génération de photographes présente des clichés ancrés dans leur époque. […] *Regards* abandonne le terrain de la stricte imagerie politique pour se concentrer à de multiples reprises sur une photographie affichant tous les codes de la photographie de mode et de publicité, ou de la photographie de reportage d'une classe sociale définie par son travail. »
Gaëlle Morel, « Du peuple au populisme. Les couvertures du magazine communiste *Regards* (1932-1939) », *Études photographiques*, n° 9, mai 2011 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/242#ftn1).

❙ « Les humanistes vont vers les lieux de vie. Et tout d'abord, la rue. Parce qu'à cette époque où la télévision n'est pas encore répandue, on est souvent dans la rue, on déambule pour voir le spectacle donné par ses semblables. Les enfants jouent au ballon, à la marelle, "à chat". Le bistrot est aussi très photographié : c'est par définition un lieu de convivialité.
"Mais il faut que de la bonne photo simple, qui au premier abord n'a rien d'attirant, émane quelque chose d'indéfinissable ; que plus on la regarde, plus on trouve que par les rythmes et correspondances à peine visibles, il se dégage une atmosphère qui vous attire", dit Izis. Dans la photographie humaniste, l'environnement du sujet est aussi important que lui. Tout un décor s'est mis en place, un style auquel on a donné le nom de "réalisme poétique". Dans un numéro spécial des *Cahiers de la photographie*, Claude Nori en décrit les principales caractéristiques : la flânerie dans la grande ville, une prédilection pour les rues pavées, les personnages typés, l'idéalisation des bas-fonds, la quête des instants de grâce, le "merveilleux social". Il note encore que le réalisme poétique, loin de se résumer à la seule photographie, a étendu son empire à la littérature et au cinéma. À ces éléments de décor, on pourrait ajouter les quais, les ponts, la brume, la neige. "Qu'il me soit permis de préférer même au symbole de pureté, voire d'infini, la misérable neige qui transfigure la demeure des hommes, et garde les traces éphémères de leur cheminement laborieux". […] Une des caractéristiques de la photographie humaniste est l'absence de voyeurisme, de quête du sensationnel, tant dans le reportage commandé que dans le travail personnel des photographes. Il ne s'agit ni d'étonner, ni de choquer, ni de surprendre. Willy Ronis l'explique très bien : "Je ne me suis jamais tenu d'accepter des sujets qui heurtaient ma conscience et, de ce fait, reportages et chasses libres ont produit des images dont la résonance s'inscrit dans un registre voisin. Je n'ai jamais poursuivi l'insolite, le jamais vu, l'extraordinaire, mais bien ce qu'il y a de plus typique dans notre vie de tous les jours". Une autre spécificité, qui du reste en découle, est l'approche respectueuse du sujet, le refus de l'image indiscrète ou volée. Une relation implicite unit le photographe et son modèle. »
Laure Beaumont-Maillet, « Cette photographie qu'on appelle humaniste », in *La Photographie humaniste 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassaï, Doisneau, Ronis…*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p.18-19.

❙ « J'ai souvent écrit par plaisir sur l'art de la photographie ; sans doute parce que je fus toujours très attiré par les révélations sentimentales de la vie en noir et blanc.
Depuis le temps éloigné où je présentais Atget en méditations sous un voile noir qui l'isolait de la fragile agitation de la place du Tertre, j'ai utilisé dans mes chroniques Man Ray, la jeune Bérénice Abbott, Germaine Krull, Kertész, Zahar, et récemment, le poète Brassaï, Izis, Willy Ronis, Doisneau, Georgette Chadourne et d'autres poètes du grand reportage dont la liste est trop longue pour être citée sans omission. Si ces témoins de qualité sont ici à cette place, c'est qu'ils s'apparentent au rayonnement lyrique souvent secret des disques de phonographe.
Une bonne photographie est semblable à un bon disque, un disque chargé des éléments les plus distingués de la sensibilité pudique des hommes de toutes conditions.
En feuilletant les recueils des photographes de ce temps, on se sent porté à consulter les catalogues des éditions phonographiques. Leurs témoignages cités sous le nom de variétés sont pauvres alors qu'ils devraient être riches. Le disque britannique qui reproduit la *Chanson de la route de Mandalay*, une des plus belles des *Barrack Room Ballads*, se complète grâce aux images de Cartier-Bresson. J'ai retrouvé dans les deux voyous de Brassaï parus dans *Neuf* le meilleur sur la poésie dangereuse des rues de 1900.

Maison de campagne. Madrid, 1950

La plupart des disques que j'entends avec profit correspondent à une épreuve photographique vieille ou récente. Celles qui donnent un choc à l'imagination permettent des résurrections qui nourrissent les professionnels de ce genre d'émotions. C'est par quelques disques qui touchent les points sensibles des sociétés populaires que l'on découvre la petite lueur qui donnera une âme à quelques phrases imprimées. Des voix servent d'instruments de liaison. Elles ne sont pas toujours belles, dans le sens que les fidèles du bel canto donnent à cette classification ; mais elles sont terriblement intelligentes, l'intelligence de l'instinct des rues. Elles font vibrer des ondes innommées ; elles révèlent ainsi qu'un produit chimique révèle peu à peu sur le papier blanc une image bouleversante qui s'épanouit dans l'aurore rouge de la lampe de laboratoire comme un "coup de tonnerre venu de Chine à travers la baie". »

Pierre Mac Orlan, « La photographie et la poésie du monde », in *Écrits sur la photographie*, Paris, Textuel, 2011, p. 119-121.

❙ « Écoutons encore Willy Ronis : "Les moments que je capte ne prétendent pas à une Vérité universelle. Ils traduisent une vision probablement un peu naïve de mon univers personnel. C'est une marche à petits pas vers une représentation poétique du bonheur modeste. Des réactions plus du cœur que de la raison ; assurément des autoportraits plus révélateurs de ma nature que mes autoportraits dans le sens premier du terme". Il dit encore : "C'est ma sensibilité qui ordonne mes choix, qui bien sûr sont tout à fait subjectifs. Je vais à la rencontre de gens qui me ressemblent, et le miroir que mes images leur tendent est le même que celui où moi-même je me regarde". On peut rapprocher, comme étant dictée par le même esprit, cette remarque connue de Boubat disant que chacun va vers l'image qu'il porte déjà en lui, ou cette confidence de Charbonnier, décrivant la "photo attendue", celle que l'on a déjà forgée dans son esprit et que l'on retrouve une fois, par miracle, dans le réel. Dans des propos recueillis par Jean-Paul Liégeois pour *L'Unité*, Doisneau reconnaît : "Mes photos sont parfaitement subjectives […] Elles montrent le monde tel que j'aimerais qu'il soit en permanence. Et, pour moi, ce monde-là existe… puisque j'en apporte la preuve photographique".
Selon Gilles Mora, cette photographie qu'il vilipende est "bavarde, sentimentale, petite-bourgeoise, poésie d'un monde vieillot et réactionnaire", "ces images sont le fruit d'une vision partielle et partiale gouvernée par idéologie qui réside autant dans ce que les photographes décident de montrer que dans ce qu'ils occultent. On cherchera donc en vain dans ces scènes de la vie quotidienne la dénonciation des injustices sociales ou les effets de la pauvreté". Mauvaise foi ou connaissance insuffisante (disons superficielle) du courant ? Dans un article sans concession, Alain Fleig souligne pour sa part le caractère réactionnaire d'un pareil aveuglement. Éloignés, selon lui, de tout positionnement critique, les photographes humanistes entretiennent après la guerre l'illusion d'une harmonie retrouvée et sont attachés à la fiction d'une France éternelle, réconciliée autour de ses valeurs chrétiennes. Une telle généralisation est inacceptable. »

Laure Beaumont-Maillet, « Cette photographie qu'on appelle humaniste », in *La Photographie humaniste 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassaï, Doisneau, Ronis…*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 23.

❙ « L'apogée de ce grand courant idéaliste est incontestablement l'énorme exposition organisée en 1955 par Edward Steichen et présentée au musée d'Art moderne de New York : "The Family of Man". Fondée sur l'idée que "la mission de la photographie est d'expliquer l'homme à l'homme et chacun à lui-même", bénéficiant d'une mise en espace sophistiquée, accompagnée d'un magnifique catalogue des grands moments de l'existence (naissance, amour, travail, mort…), cette exposition connaîtra un

grand succès dans le monde entier. Considérée comme un message d'espoir et de fraternité, elle marque le triomphe de l'humanisme. Mêlant habilement la photographie de reportage pur et cette photographie "humaniste", "The Family of Man" est un message d'espoir et de fraternité ; quelques voix vont cependant s'élever à Paris (Barthes notamment) contre son "trop de tendresse et d'optimisme" ; en situant la réalité dans une tout autre direction, Barthes semble plaider pour une photographie nouvelle qui apparaît en gestation dans l'exposition elle-même avec quelques œuvres signées Robert Frank, Diane Arbus, Garry Winogrand, côtoyant pour l'occasion, outre les photographes précités, Wayne Miller, Elliott Erwitt, Lisette Model, Roman Vishniac, Vito Fiorenza, Roy DeCarava, Gotthard Schuh, Gordon Parks.
Authentiquement somme de la photographie humaniste – un peu débordante de bons sentiments –, "The Family of Man" est aussi l'exposition-bilan d'un courant qui s'est étendu avec des modifications significatives bien au-delà de son épicentre français. »
Jean-Claude Gautrand, « Le Regard des autres : humanisme ou néo-réalisme ? », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 627.

« Outre la conjecture nationale, il convient de souligner le contexte international. L'unité du genre humain, l'essence humaine au-delà des frontières et des diversités apparentes, l'espoir d'une communion et d'une paix entre tous les hommes s'expliquent par la guerre récente et la volonté partagée de ne plus jamais revivre cela. Les grandes institutions internationales se créent à cette époque : l'ONU, qui vise à préserver les générations futures du fléau de la guerre, et l'Unesco, dont le rôle est de gérer les domaines culturel et scientifique, sont fondées en 1945. L'OMS, qui veut relever le niveau de santé des populations, est créée l'année suivante, tout comme l'Unicef qui doit améliorer la condition de l'enfance. La Déclaration internationale des droits de l'homme est promulguée au palais de Chaillot par l'ONU en 1948, le MRAP (Mouvement contre le racisme, l'antisémitisme et pour la paix) se crée en 1949, enfin l'Europe se constitue (traité de Rome, mars 1957). Tous ces organismes sont naturellement des commanditaires pour des reportages de tendance "humaniste", car la photographie est un langage compréhensible pour tous. »
Laure Beaumont-Maillet, « Cette photographie qu'on appelle humaniste », in *La Photographie humaniste 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassaï, Doisneau, Ronis…*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 14.

« On a présenté à Paris une grande exposition de photographies, dont le but était de montrer l'universalité des gestes humains dans la vie quotidienne de tous les pays du monde : naissance, mort, travail, savoir, jeux imposent partout les mêmes conduites ; il y a une famille de l'Homme. *The Family of Man*, tel a été du moins le titre originel de cette exposition, qui nous est venue des Etats-Unis. Les Français ont traduit : *La Grande Famille des Hommes*. Ainsi, ce qui, au départ, pouvait passer pour une expression d'ordre zoologique retenant simplement de la similitude des comportements, l'unité d'une espèce, est ici largement moralisé, sentimentalisé. Nous voici tout de suite renvoyés à ce mythe ambigu de la "communauté" humaine, dont l'alibi alimente toute une partie de notre humanisme.
Ce mythe fonctionne en deux temps : on affirme d'abord la différence des morphologies humaines, on surenchérit sur l'exotisme, on manifeste les infinies variations de l'espèce, la diversité des peaux, des crânes et des usages, on babelise à plaisir l'image du monde. Puis, de ce pluralisme, on tire magiquement une unité : l'homme naît, travaille, rit et meurt partout de la même façon ; et s'il subsiste encore dans ces actes quelque particularité ethnique, on laisse du moins entendre qu'il y a au fond de chacun d'eux une "nature" identique, que leur diversité n'est que formelle et ne dément pas l'existence d'une matrice commune. Ceci revient évidemment à postuler une essence humaine, et voilà Dieu réintroduit dans notre Exposition : la diversité des hommes affiche sa puissance, sa richesse ; l'unité de leurs gestes démontre sa volonté. C'est ce que nous a confié le prospectus de présentation, qui nous affirme, sous la plume de M. André Chamson, que "ce regard sur la condition humaine doit un peu ressembler au regard bienveillant de Dieu sur notre dérisoire et sublime fourmilière". […]
Ce mythe de la "condition" humaine repose sur une très vieille mystification, qui consiste toujours à placer la Nature au fond de l'Histoire. Tout humanisme classique postule qu'en grattant un peu l'histoire des hommes, la relativité de leurs institutions ou la diversité superficielle de leur peau (mais pourquoi ne pas demander aux parents d'Emmet Till, le jeune nègre assassiné par des Blancs, ce qu'ils pensent, eux, de *la grande famille des hommes* !), on arrive très vite au tuf profond d'une nature humaine universelle. L'humanisme progressiste, au contraire, doit toujours penser à inverser les termes de cette très vieille imposture, à décaper sans cesse la nature, ses "lois" et ses "limites" pour y découvrir l'Histoire et poser enfin la Nature comme elle-même historique.
Des exemples ? Mais ceux-là mêmes de notre exposition. La naissance, la mort ? Oui, ce sont des faits de nature, des faits universels. Mais si on leur ôte l'Histoire, il n'y a plus rien à en dire, le commentaire en devient purement tautologique ; l'échec de la photographie me paraît ici flagrant : *redire* la mort ou la naissance n'apprend, à la lettre, rien. Pour que ces faits naturels accèdent à un langage véritable, il faut les insérer dans un ordre du savoir, c'est-à-dire postuler qu'on peut les transformer, soumettre précisément leur naturalité à notre critique d'hommes. […]
Et que dire du travail, que l'Exposition place au nombre des grands faits universels, l'alignant sur la naissance et la mort, comme s'il s'agissait tout évidemment du même ordre de fatalité ? Que le travail soit un fait ancestral ne l'empêche nullement de rester un fait parfaitement historique. D'abord, de toute évidence, dans ses modes, ses mobiles, ses fins et ses profits, au point qu'il ne sera jamais loyal de confondre dans une identité purement gestuelle l'ouvrier colonial et l'ouvrier occidental (demandons aussi aux travailleurs nord-africains de la Goutte-d'Or ce qu'ils pensent *de la grande famille des hommes*). Et puis dans sa fatalité même : nous savons bien que le travail est "naturel" dans la mesure même où il est "profitable", et qu'en modifiant la fatalité du profit, nous modifierons peut-être un jour la fatalité du travail. C'est de ce travail, entièrement historifié, qu'il faudrait nous parler, et non d'une éternelle esthétique des gestes laborieux. »
Roland Barthes, « La grande famille des hommes », in *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, p. 161-164.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Catalogues d'exposition

- *La Photographie humaniste 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassaï, Doisneau, Ronis…*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006 (exposition virtuelle en ligne : http://expositions.bnf.fr/humaniste/index.htm).
- *Lewis Hine*, Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson / Madrid, Fundación MAPFRE / Alcobendas, TF Editores, 2011.
- *The Worker Photography Mouvement (1926-1939), Essays and Documents*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011 (existe aussi en version espagnole).
- *Photographies à l'œuvre. Enquêtes et chantiers de la reconstruction, 1945-1968*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour Éditeur / Paris, Jeu de Paume, 2011.

Ouvrages et articles

- Aubert, Didier, « Politique du documentaire », *Études photographiques*, n° 23, mai 2009 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/2664).
- Aubert, Didier, « Lewis Hine et les images anonymes du Pittsburgh Survey », *Études photographiques* n° 17, novembre 2005 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/758).
- Badger, Gerry, « La représentation du quotidien : le livre de photographies documentaires dans les années 1930 », in Martin Parr et Gerry Badger (dirs.), *Le Livre de photographies : une histoire volume I*, Paris, Phaidon, 2005.
- Bajac, Quentin, *La Photographie. L'Époque moderne, 1880-1960*, Paris, Gallimard, 2005.
- Baqué, Dominique, *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993.
- Barthes, Roland, « La grande famille des hommes », in *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.
- Barrère, Laetitia, « Dialogues sur la photographie documentaire », *Études photographiques*, n° 31, printemps 2014 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/3393).
- Barrère, Laetitia, « La photographie comme instrument d'expérience sociale dans le New York des années 1930 et 1940 », in *Histo.art 6. L'Expérience photographique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.
- Beaumont-Maillet, Laure, « Cette photographie qu'on appelle humaniste », in *La Photographie humaniste 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassaï, Doisneau, Ronis…*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006.
- Chevret, Christine, « La fonction sociale de l'œuvre photographique : l'exemple des représentations du travail (Eugène Atget, August Sander, Robert Doisneau) », actes du colloque européen interdisciplinaire *Les Études photographiques au carrefour des sciences humaines et sociales*, organisé dans le cadre du festival photographique L'Image publique #4, Rennes, 5-6 octobre 2010 (en ligne : http://www.colloque-photo-rennes.eu).
- Chevrier, Jean-François, « Introduction », actes de la journée d'études « Photographie sociale / photographie documentaire », organisée par la Fondation Henri Cartier-Bresson et le Jeu de Paume, Paris, 10 décembre 2011 (en ligne : http://www.henricartierbresson.org/prog/ressources/textes_journee_detudes.pdf).
- Christolhomme, Michel, *La Photographie sociale*, Arles, Actes Sud, 2010.
- Gautrand, Jean-Claude, « Le Regard des autres : humanisme ou néo-réalisme ? », dans Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994.
- Gervais, Thierry, Morel, Gaëlle, « Magazines et quotidiens dans l'entre-deux guerres », in *La Photographie*, Paris, Larousse, 2011.
- Gunthert, André, Poivert, Michel (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- Judit, Karafiáth, « "Dokumentum", revue de Kassák », *Communications*, n° 79, 2006, p. 141-150 (en ligne : /web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2006_num_79_1_2417).
- Lugon, Olivier, « L'esthétique du document. Le réel sous toutes ses formes », in André Gunthert et Michel Poivert (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- Lugon, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011 (2e éd.).
- Mac Orlan, Pierre, *Écrits sur la photographie*, Paris, Textuel, 2011.
- Morel, Gaëlle, « Du peuple au populisme. Les couvertures du magazine communiste *Regards* (1932-1939) », *Études photographiques*, n° 9, mai 2011 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/242#ftn1).
- Nesbit, Molly, « Le photographe et l'histoire, Eugène Atget », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001.
- Thézy, Marie de, Nori, Claude, *La Photographie humaniste. 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*, Paris, Contrejour, 1992.
- Wanaverbecq, Annie-Laure, *Est-ce ainsi que les hommes vivent… Humanisme et photographie*, Paris, Maison de la photographie Robert Doisneau / Marval, 1995.

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions, de questions et de problématiques liées aux images exposées. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier deleurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.
Afin de préparer ou de prolonger la découverte des images de Nicolás Muller et en lien avec les éléments de documentation et d'analyse de ce dossier, ces pistes sont regroupées en deux thèmes :
– « Prises de vue et composition » ;
– « Représentation du travail et de la vie quotidienne ».
Les questions et activités précédées d'un astérisque accompagnent les images reproduites dans les pages suivantes. Elles correspondent aux propositions accessibles dans l'espace éducatif situé au premier étage de l'exposition au Château de Tours. Vous avez ainsi la possibilité de préparer votre visite en choisissant celles que vous pourrez réaliser sur place avec vos groupes, notamment dans le cadre des visites commentées pour les scolaires.
En complément de ces pistes, sont enfin proposées des ressources éducatives autour des pratiques de l'image et de la photographie.

PRISES DE VUE ET COMPOSITION

« La photographie est la seule expression qui est l'œuvre d'une fraction de seconde. Le peintre, le sculpteur ou l'architecte mettent longtemps à accoucher de leur création, alors que le photographe doit saisir l'instant qui s'évanouira à jamais, le fixer et exprimer sa pensée dans l'image captée. Du moins, c'est mon idée de la photographie. » [Nicolás Muller, « Souvenirs », in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 22.]

« Notre génération, éveillée à la vie et à la pensée par les idées du Bauhaus, de Bertolt Brecht et de Franz Kafka, est la génération des survivants aux longues années de guerre, de déportation et de misère. Ces survivants sont restés dans le pays et ont forgé une nouvelle Hongrie. Plus tard, ils ont éduqué la nouvelle génération dont dépend aujourd'hui, dans une certaine mesure, le destin du pays ». [Nicolás Muller, cité par Pilar Rubio Remiro, « Chronologie », in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 32.]

« Pendant sa période hongroise, il photographie à la manière d'un affichiste : il construit des images syncopées centrées sur les parties d'un tout pour insister sur le message. Il s'approche des bottes usées d'un travailleur, des mains crevassées, d'un pantalon râpé, d'une chemise élimée. Faisant la mise au point sur des détails, le contenu acquiert un caractère universel et il n'est plus nécessaire de montrer un visage pour renforcer l'image. C'est le cadrage qui détermine la justesse du message. L'instrument employé est un appareil qui produit des négatifs carrés. Tout d'abord au format 4 x 4 cm, ensuite au format 6 x 6 cm du Rolleiflex. Muller transforme la visée à hauteur de poitrine imposée par ces appareils, en plongée et contre-plongée ; l'essentiel étant de créer des lignes de fuite qui renforcent le graphisme du langage photographique. Il est vrai que sa grande taille facilitait ce changement d'horizon. À des étapes ultérieures, que ce soit au Maroc ou en Espagne, il adoucira cette géométrie des premières années. Ce seront les volumes des bâtiments choisis pour ses compositions qui introduiront la géométrie. La ligne de fuite semble chercher le contrepoint harmonique dans les lignes verticales des immeubles, le tout pour protéger et ancrer les silhouettes qu'il inclut obligatoirement dans le cadrage ». [Chema Conesa, « Le voyage nécessaire », in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 8-9.]

Points de vue, cadres et cadrages
Le point de vue correspond à la position du photographe au moment de la prise de vue. Il peut se définir selon deux critères : la distance à laquelle on voit la scène ou le sujet que l'on observe et l'angle sous lequel on l'observe. On distingue trois grandes catégories de points de vue ou d'angles de prise de vue :
– vue frontale : l'appareil est situé face au sujet (prise de vue de niveau) ;
– vue en plongée : l'appareil est situé au-dessus du sujet (avec un axe allant du haut vers le bas) ;

De gauche à droite
et de haut en bas :

Déchargement de sel. Porto, Portugal, 1939

Carénage du navire. Canaries, 1964

Maison de campagne. Madrid, 1950

Marché de nattes de paille. Tanger, Maroc, 1944

San Cristóbal de Entreviñas, Zamora, 1957

– vue en contre-plongée : l'appareil est situé en dessous du sujet (avec un axe allant du bas vers le haut).

Le cadre, c'est la découpe, le bord matériel de l'image. On peut distinguer le champ (ce qui est dans le cadre) et le hors-champ (ce qui est hors du cadre). Le cadrage, c'est la manière dont on va organiser le contenu même de l'image à l'intérieur du cadre. Le photographe travaille par soustraction, il découpe dans le continuum spatial et temporel, isole, puis extrait une partie de la réalité visible. On peut parler de cadrage serré, quand le sujet principal occupe la majeure partie de l'image, et de cadrage large, quand l'environnement ou le décor occupe une partie plus importante que le sujet ou l'objet photographié.

❙ *En regard des trois premières images ci-dessus *Déchargement de sel. Porto, Portugal, Carénage du navire. Canaries* et *Maison de campagne. Madrid*, inciter les élèves à argumenter et partager leurs réponses aux questions suivantes :
· Quel est le point de vue choisi par Nicolás Muller dans chacune de ces trois images ?
· Les personnes représentées regardent-elles en direction du photographe ? Quel point de vue permet le plus facilement à celui-ci de ne pas être vu ?
· Quels effets produisent ces points de vue sur notre manière de voir l'image ?
· Décrivez les activités ou les actions des personnes représentées. Sont-elles identiques ?
· Repérez les principales lignes (verticales, horizontales, obliques) qui composent les images. Quelle photographie vous semble la plus dynamique ? La plus statique ? La plus banale ? La plus vide ? La plus apaisante ? La plus organisée ? Pourquoi ?
· Dans la photographie intitulée *Carénage du navire. Canaries*, repérez les contrastes de teintes (ou des valeurs de gris) : comment le photographe fait-il ressortir certains éléments au sein de la composition ?
· Observez la position et les gestes des deux ouvriers représentés et relevez les éléments parallèles à leurs postures. Indiquez dans l'image les lignes qui forment un nouveau cadre autour d'eux.
– Poursuivre le questionnement à partir des deux images suivantes *Marché de nattes de paille. Tanger, Maroc* et *San Cristóbal de Entreviñas, Zamora* :
· Pour laquelle de ces deux photographies peut-on parler de cadrage serré ? De cadrage large ?
· Dans quelle image l'horizon et le ciel sont-ils hors champ ?
· Dans quelle image l'espace représenté semble-t-il plat et comprimé ? Étalé en profondeur ?
· Quelles places occupent les personnes visibles dans l'image ? Quels rapports entretiennent-elles avec les autres éléments de l'image ?
· Selon vous, quels mots pourraient le mieux caractériser chacune de ces photographies ? Vous pouvez choisir parmi les propositions suivantes : foule / bruit / silence / calme / solitude / répétition / vide / rythme / agitation / densité…

❙ Répertorier tout ce qui, dans la salle de classe ou dans un espace donné, peut être vu en plongée et en contre-plongée.
Dessiner ou photographier en prise de vue de niveau (frontale) tout ce qui a été répertorié comme vue en plongée.

❙ Photographier les différents espaces de l'école, en adoptant le point de vue d'un petit enfant ou d'un animal. Choisir des objets du quotidien et

trouver des points de vue et des cadrages pour les photographier de manière à ce qu'ils ne soient pas immédiatement reconnaissables.

❙ Proposer aux élèves de rechercher des images dans la presse ou sur Internet, en distinguant les différents points de vue : vue frontale, vue en plongée, vue en contre-plongée, vue aérienne… Une séance de mise en commun des images en classe permettra de débattre de la classification de certaines d'entre elles.

❙ Examiner avec les élèves les effets que produisent certains points de vue. Vous pouvez vous appuyer sur les citations suivantes :
· « À hauteur d'homme, l'axe du regard est le plus souvent horizontal : c'est l'angle "normal" de vision. Mais sa position et sa direction peuvent varier. La vue d'en haut, plongée, raccourcit les verticales, écrase la scène, diminue la taille des objets et des personnages. La vue d'en bas, contre-plongée, en allongeant les verticales, exalte la scène et grandit les personnages. Ces angles qui déforment la vision ordinaire sont d'autant plus expressifs qu'ils sont accentués et constituent des exceptions. Ils mettent le spectateur dans une situation de dépaysement et d'étrangeté qui provoque curiosité, malaise, trouble, angoisse… La plongée totale, à la verticale, vue aérienne ou d'un promontoire architectural, et la contre-plongée totale sont des cas limites : elles rompent spectaculairement avec la vision "normale". » [Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat et Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 62-63.]
· « En photographie, il y a de vieux points de vue, les points de vue d'un homme qui est debout et regarde autour de soi. C'est ce que j'appelle la "photographie du nombril", l'appareil sur le ventre. La cité moderne avec ses immeubles élevés, son industrie, ses vitrines sur deux ou trois étages, ses tramways, ses voitures, sa publicité multicolore, ses paquebots, ses avions, tout cela a amené un changement dans le psychisme de la perception visuelle. Les points de vue les plus intéressants pour l'époque actuelle sont ceux de bas en haut et de haut en bas et c'est là-dessus qu'il faut travailler. Je ne sais pas qui les a inventés, mais je crois qu'ils existent depuis longtemps. Je veux les affirmer et les faire connaître. » [Alexandre Rodtchenko, « Notebook for *LEF* », *Novy Lef*, n° 6, 1927, p. 3, repris in Alexandre Lavrentiev, *Rodtchenko. Photographies 1924-1954*, Cologne, Könemann / Paris, Gründ, p. 22.]

❙ « Derrière chaque image se cache le choix d'une certaine vision du monde. […] Si les interprétations d'un tableau sont multiples et même parfois contradictoires, en revanche, la façon dont l'espace est reconstruit, le choix d'une certaine perspective plutôt qu'une autre, est une donnée tangible. Au moins l'image raconte ce choix – celui de montrer quelque chose comme ça et pas autrement, d'opter pour un certain modèle et pas un autre. S'il n'existe aucune solution (exacte) pour fixer l'espace sur un plan, c'est que toute image – même fondée géométriquement – transforme les choses ; elle en privilégie certains aspects. Par ce choix, l'auteur de l'image nous révèle sa vision du monde, la façon dont il envisage de le faire voir, la place qu'il s'est lui-même attribué par rapport à cet espace qu'il construit. […].
Une image ne représente pas seulement le monde, elle dévoile la conception qu'on en a. […] Si la perspective a partie liée avec la géométrie, elle s'en distingue sur ce point essentiel : elle nous introduit comme sujet qui regarde. Notre présence est requise dans cette construction de l'espace, nous y avons notre place. Nous devons tenir notre rôle de spectateur. » [Philippe Comar, *La Perspective en jeu : les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 82-86.]
– Demander aux élèves de réaliser chacun une image qui témoigne de ce qu'est le moment singulier de la récréation. Une séance de mise en commun des différentes images sera l'occasion de mettre en évidence la diversité des « points de vue » et donc des perceptions que l'on peut avoir d'un même sujet.
– Autour d'une thématique qui fait débat (par exemple l'énergie nucléaire), illustrer les différents partis pris au moyen d'images recherchées sur Internet (sur le site d'un fournisseur d'énergie ou d'une organisation pour la transition énergétique). Étudier la manière dont le point de vue adopté dans ces images peut renforcer le propos soutenu par l'organisation.
❙ « Brassaï et Cartier-Bresson sont les photographes avec lesquels je m'identifie le plus. » [Nicolás Muller, cité par Pilar Rubio Remiro, « Chronologie », in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 36.]
« Dès cette époque s'instaure une forme de partition dans le travail de Cartier-Bresson. Bien qu'il subsiste une certaine perméabilité entre les différentes catégories d'images, il y a d'une part celles qu'il produit pour la presse d'information et de l'autre celles qu'il publie dans les revues d'avant-garde, diffuse à travers des expositions et commence même à vendre à quelques collectionneurs. Les premières lui permettent de gagner un peu sa vie et lui offrent l'opportunité de réaliser les secondes. Par-delà ce régime de production bicéphale, les images de Cartier-Bresson s'inscrivent également dans deux registres stylistiques distincts, sans cependant que cette double catégorisation se recoupe. Certaines images sont très marquées par l'esprit de géométrie, tandis que les autres relèvent davantage du surréalisme. Dès ses premiers pas photographiques, Cartier-Bresson a en effet érigé la géométrie en credo. "Il est écrit dans l'Evangile 'Au début était le verbe', eh bien pour moi, 'Au début était la géométrie'", expliquera-t-il quelques années plus tard. Dans son texte-manifeste pour la préface d'*Images à la sauvette* en 1952, il insiste prioritairement sur l'importance de la composition : "Pour qu'un sujet porte dans toute son intensité, les rapports de forme doivent être rigoureusement établis"…

ou encore : "La photographie est pour moi la reconnaissance dans la réalité d'un rythme de surfaces, de lignes et de valeurs"… et plus loin : "La composition doit être une de nos préoccupations constantes." Beaucoup des premières photographies de Cartier-Bresson portent la trace de cette fascination pour la géométrie. Elles sont extrêmement bien construites dans le choix des formes, l'agencement des lignes ou l'équilibre des masses et respectent les proportions définies par le principe du nombre d'or.
Pour renforcer la qualité géométrique de ses images, le photographe utilise beaucoup à cette époque les points de vue en plongée. En basculant son appareil vers le sol, il fait disparaître les repères d'orthogonalité que sont l'horizontalité et la verticalité, ce qui a pour effet de rendre l'image plus abstraite et de faire ainsi apparaître de manière plus évidente ses lignes de construction. » [Clément Chéroux, « Le dur plaisir », in *Henri Cartier-Bresson*, Paris, Centre Pompidou, 2014, p. 31.]
– Parmi les photographies réalisées par Nicolás Muller, proposer aux élèves de choisir une image dont il leur semble qu'elle peut-être réduite à des formes géométriques simples. À l'aide d'un papier calque leur demander de faire le relevé de ces formes géométriques.
– Étudier comment elles sous-tendent la composition des images.

❙ Réaliser une échelle des plans en six photographies (très gros plan, gros plan, plan rapproché, plan américain, plan moyen, plan d'ensemble), en photographiant par exemple un camarade de classe ou un objet présent dans la cour de récréation (cartable, pot de fleur…).
L'échelle des plans se fera en utilisant, pour l'objectif, la même focale, en conservant le même axe de prise de vue et en choisissant soit le format horizontal, soit le format vertical. Il est conseillé de commencer par le très gros plan et de s'éloigner successivement pour chacun des plans suivants.

❙ Photographier différents lieux de l'école (salle de classe, couloir, cour, cantine, salle de sport…) en gros plan ou très gros plan. Après avoir imprimé quelques images, proposer aux élèves un jeu de piste visuel en leur demandant de retrouver l'endroit représenté.

❙ Toujours autour des possibilités de la représentation photographique et des gros plans, mettre en parallèle le travail photographique de Nicolás Muller sur les paysans et ouvriers hongrois et celui de Tina Modotti, notamment *Worker's Hands* (1927) ou *Hands Washing* (1927), consultables sur le site Internet du MoMA (www.moma.org).
– Dans un premier temps, montrer aux élèves les deux images sans leur donner les légendes, ni les informer du nom du photographe et du contexte de prise de vue. Leur demander de les décrire, d'essayer de les dater et de déterminer l'endroit où elles ont été réalisées.
– Proposer ensuite aux élèves de faire des recherches pour retracer le parcours de Tina Modotti et situer le contexte de réalisation de ces photographies.
– Poursuivre en montrant simultanément *Aiguisage de la faux, Hongrie* (1935) de Nicolás Muller et *Naissance de toute ville* (1996) de Gilles Saussier (en ligne : http://www.fondationfrances.com/artiste/saussier-gilles.html). Pour replacer l'image dans son contexte, on pourra se référer à l'article de Gilles Saussier, « Bangladesh : danse avec les fleuves » (*Le Courrier de l'UNESCO*, juillet-août 1999, en ligne : http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001165/116578f.pdf).

❙ « Le choix de la "bonne distance"
Photographier, c'est choisir la distance de l'objet, l'angle de prise de vue, le cadrage, la lumière. L'objectif de la démarche est de faire réfléchir sur la meilleure distance de l'opérateur à son sujet en fonction du sens qu'il veut donner à sa photographie et des contraintes physiques (possibilité de recul, perspective, lumière). Interviennent alors les notions de champ et de hors champ avec quelques questions :
N'y a-t-il pas un risque de fermeture, d'enfermement, à vouloir faire tenir tous les éléments signifiants dans le champ ?
La représentation d'un lieu peut-elle s'épuiser en une image unique ?
a) Choisir une place et, sur cette place un monument, un immeuble, une boutique, etc.
Dans un premier temps, avec un appareil argentique ou numérique ou avec un cadre de carton ou de bois tenu à bonne distance des yeux, cadrer frontalement l'objet de façon à ce qu'il occupe l'ensemble du cadre.
En fonction des contraintes du lieu, avancer et reculer pour cadrer un détail puis restituer le contexte (immeubles adjacents, perspective d'une rue…) dans le cadre. Répéter la prise de vue en décalant l'opérateur sur la droite puis sur la gauche.
L'exercice peut être réalisé avec plusieurs opérateurs en portant attention à la présence des opérateurs dans le champ des uns et des autres soit directement, soit sous forme d'ombre ou de reflet.
b) Faire le même exercice dans une rue, en variant l'angle de prise de vue depuis une vue frontale jusqu'à une vue presque tangente d'un côté de la rue puis de l'autre. Réfléchir sur les contraintes du recul nécessaire et possible pour cadrer l'objet et sur le sens engendré par le hors champ. » [http://classes.bnf.fr/atget/pistes/02_2.htm]

❙ Travail de pratique photographique : « Restez dans le cadre ! »
Les élèves travaillent par groupe de deux (l'un est le photographe, l'autre le modèle, et inversement). Chacun leur tour, ils réalisent six photographies de leur camarade en respectant les contraintes et les consignes ci-dessous. L'objectif est d'expérimenter l'action de « cadrer » (se déplacer, tendre les bras, se baisser, se concentrer…) ainsi que l'incidence du cadrage sur la réception du sujet représenté.
Contraintes : utiliser obligatoirement le noir et blanc, un cadrage horizontal, pas de zoom.
Photographie 1, consignes : modèle debout. Cadrage obligatoire : les pieds du modèle doivent toucher le bas de l'image, le haut de la tête doit toucher le haut de l'image.
Photographie 2, consignes : modèle debout, tête baissée. Mêmes contraintes de cadrage.

Séville, 1951

Tatouages. Bordeaux, France, 1938

Photographies 3, 4, 5 et 6, consignes : le photographe s'approche progressivement du modèle, qui doit ajuster sa pose afin que son corps occupe au maximum l'espace du cadrage, sans en sortir.
À la suite du travail de prise de vue, organiser une séance d'échanges à partir de la projection des images réalisées.
Prolonger la séquence de pratique photographique en prenant cette fois-ci comme thèmes « entrer dans l'image », « sortir de l'image », « occuper toute l'image », « dans un coin de l'image ».
La conception de cette séquence de travail est inspirée du travail de l'artiste Jacques Lizène, *Contraindre le corps à rester dans le cadre de l'image* (1971). Elle a été élaborée par Sylvie Blocquaux-Formont, enseignante en arts plastiques au collège Marguerite Duras à Colombes (92).

❙ Le « concours photo » national de l'académie de Créteil propose de s'interroger, à partir d'une photographie et d'un texte d'accompagnement, autour d'un thème qui touche aux fondements de la photographie – aussi bien esthétique que journalistique. Cette année, le thème proposé aux élèves et aux classes qui souhaitent participer au concours est : « Le cadre ».
Trois catégories sont établies : école élémentaire, collège, lycée.
Les inscriptions sont possibles jusqu'au vendredi 12 décembre 2014.
Un dossier pédagogique conçu par Sylvain Bory, conseiller Arts visuels et Photographie à la délégation aux Arts et à la Culture de l'académie de Créteil, est disponible sur demande.
Informations et inscription : Sylvain-Francois.Bory@ac-creteil.fr

ressource en ligne autour du cadrage, du champ et du hors-champ
– Article d'Alain Korkos sur le montré et le hors-champ, à travers plusieurs exemples dont ceux des campagnes publicitaires du journal *Le Monde* en 2008 et 2010 : http://www.arretsurimages.net/breves/2014-04-28/Art-du-cadrage-id17339

Des images dans les images
❙ *En regard des images ci-dessus *Séville* et *Tatouages. Bordeaux, France* de Nicolás Muller, inciter les élèves à argumenter et partager leurs réponses aux questions suivantes :
– Dans ces deux photographies, relevez les images déjà présentes au moment de la prise de vue. De quelle nature sont-elles ? Quelles places occupent-elles dans les images ?
– Dans la photographie *Séville* :
· Décrivez l'activité, la position et les gestes des personnes représentées.
· Qui est statique ? Qui est en mouvement ?
· Observez les vêtements et les tenues des personnes représentées. Sont-elles similaires ?
· Quel élément vous semble le plus clair et le plus lumineux ?
· Quelles formes géométriques peut-on distinguer dans l'image ? Quel est l'effet produit ?
– Dans la photographie *Tatouages. Bordeaux, France* :
· Quelle partie du corps humain est représentée de deux manières différentes ?
· Quel effet produit la juxtaposition de ces deux représentations ?
· Quelle forme géométrique domine la composition de cette image ?
· Décrivez le point de vue et le cadrage choisis par le photographe dans cette image.
· Selon vous, pourquoi Nicolás Muller choisit-il de ne pas montrer le visage et l'ensemble du corps de cette personne ?
– Dans chacune de ces images, essayez de penser le parcours de votre regard. S'attarde-t-il sur l'ensemble de l'image ou bien circule-t-il entre les différents éléments qui la composent ?
– Propositions d'activités :
· Travaillez à partir de reproductions de *Carénage du navire. Canaries* et *Déchargement de sel. Porto, Portugal* (p. 33), et isolez par des recadrages serrés les gestes de travail visibles dans ces images. Vous pouvez utiliser des éléments de cadre amovibles en carton, puis tracer les différents cadres choisis.
· À partir de l'image intitulée *Maison de campagne. Madrid* (p. 33), proposez, en les dessinant sur des feuilles de papier, des recadrages qui permettront de mettre en évidence : quatre personnes se faisant face, une personne isolée, une personne en mouvement, un groupe de personnes en train de se divertir.
· Imaginez et dessinez un hors-champ pour la photographie *Tatouages. Bordeaux, France* (ci-dessus).

❙ « Il est surprenant de constater que les deux photographes [Francesc Català-Roca et Nicolás Muller], travaillant sur le même sujet et le même format, produisent des photos carrées qu'ils mutilent pour la publication. Tous les deux cherchent le dynamisme du format 35 mm qui s'est imposé à l'époque. […] Les coupes qu'ils appliquent aux cadrages sont le fruit de la mise en page de l'époque et de l'industrie du papier photographique. D'après la photographe Ana Muller, sa fille, qui a travaillé aux côtés de son père dans le laboratoire, les

photographes se ruaient sur les formats rectangulaires pour ne pas gaspiller de papier. » [Chema Conesa, « Le voyage nécessaire », in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 9-10.]
– La Fondation Foto Colectania à Barcelone possède une collection de photographies qui comprend des œuvres de Nicolás Muller. Certaines images comme *Carénage du navire. Canaries* (1964), *Déchargement de sel. Porto, Portugal* (1939) ou *Casares, Malaga* (1967) y sont montrées recadrées : http://www.colectania.es/index.php?p=3&s=3&id_fotograf=221
On peut aussi consulter la collection de l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne, qui comprend une douzaine de photographies (tirages argentiques datant de 1985) de Nicolás Muller, dont certaines sont recadrées et accompagnées de légendes différentes : http://iac.videomuseum.fr/Navigart/images/image_fset.php?iid=0&maxh=735&is_sel=0&aid=389&ord=title&sl=MULLER
– Inviter les élèves à travailler sur la question du recadrage en comparant ces photographies dans leurs formats d'origine et recadrées : le ratio (rapport hauteur/largeur de l'image) initial a-t-il été conservé ? Quels éléments ont disparu ? Qu'est-ce que cette transformation modifie quant à la perception des scènes représentées ?

De l'histoire de la photographie à la création contemporaine

Dans le cadre du parcours « Images et arts visuels », proposé à Tours par le CCC – Centre de création contemporaine et le Jeu de Paume, vous pouvez construire un projet d'éducation artistique et culturel qui mènera de la découverte du parcours et des photographies de Nicolás Muller au Château de Tours à l'expérience des œuvres contemporaines et des projets artistiques présentés par le CCC.
– « Mounir Fatmi. Walking on the Light », 12 octobre 2014-18 janvier 2015
« Mounir Fatmi est né à Tanger en 1970, il travaille aujourd'hui entre le Maroc et la France. Plaçant au premier plan la question de l'altérité et l'exploration du langage, l'artiste dessine un parcours hanté par la présence de deux écrivains : Salman Rushdie et John Howard Griffin. Deux hommes de langage dont la vie fut marquée par l'expérience d'une déconstruction de leur identité et de sa re-création à travers la figure de l'Autre.
Le photomontage *Qui est Joseph Anton ?* (2012) nous entraîne sur les traces de Salman Rushdie, à travers le nom d'emprunt qu'il utilisa pour continuer, depuis sa clandestinité forcée, à vivre et à écrire. Contraction des noms de deux autres écrivains, Joseph Conrad et Anton Tchekov, le nom de Joseph Anton fait coexister trois auteurs, trois identités et trois voix, se confondant désormais pour dessiner un nouveau portrait : celui du fugitif. Les traits de l'écrivain menacé réapparaissent dans la vidéo *Sleep Al Naim* (2005-2012), le représentant dans l'ambivalence d'un sommeil tranquille et intranquille, un état de vulnérabilité et de force mêlées.
Plusieurs œuvres de l'exposition nous renvoient à l'expérimentation menée dans les années 1960 par l'écrivain blanc John Howard Griffin pour se fondre au sein de la communauté noire américaine et en partager le vécu en pleine période de discrimination raciale. L'auteur n'hésita pas à modifier la couleur même de sa peau de façon irréversible. Il témoignera à travers ses écrits de cette plongée au cœur de l'expérience de l'Autre, plongée dans la noirceur de l'image dont il ne se remettra pas. […].
Croisant ces deux évocations littéraires, Mounir Fatmi présente une dizaine d'œuvres dont certaines, comme *Mehr Licht* sont emblématiques de son travail et de sa quête de saisie de l'insaisissable. Au gré du parcours, l'exposition explore notamment la violence de l'histoire et de la civilisation, qui s'exprime à travers l'écrit et les différents langages, religieux, politique et littéraires. » [Extraits du texte de présentation de l'exposition, CCC – Centre de Création Contemporaine de Tours, 2014.]
Le parcours associant cette exposition et celle du Château de Tours permet de développer – au travers de démarches et de contextes différents – l'expérience des pratiques et des statuts de l'image, ainsi que de mettre perspective les notions de points de vue et d'engagement.
– « Aires Mateus. La rétrospective », 7 février-31 mai 2015
« Aires Mateus est une agence d'architecture basée à Lisbonne, composée de Francisco et Manuel Aires Mateus, nés à Lisbonne en 1963 et 1964. Allant de l'échelle de la résidence familiale à celle de l'infrastructure urbaine, en passant par des bâtiments et équipements publics, les travaux de l'atelier Aires Mateus sont apparus ces dernières années dans plusieurs publications nationales et étrangères et s'inscrivent dans le débat architectural contemporain international. Déjà renommée pour de nombreuses réalisations récompensées par des prix internationaux, l'agence portugaise a été désignée en 2012 pour la réalisation du Centre de Création Contemporaine Olivier Debré, à l'issue d'un concours international organisé par Tour(s)plus. Le CCC organise leur première exposition française. Conçue comme une véritable proposition artistique, celle-ci permettra d'appréhender l'ensemble du travail d'Aires Mateus par le biais de l'expérience, de la rencontre physique avec des espaces et volumes créés à l'échelle 1 spécialement pour le lieu de l'exposition. C'est au sein de ces espaces originaux que prendra place la présentation de l'ensemble des projets réalisés par les architectes. » [Extrait du programme des expositions 2014-2015 du CCC – Centre de Création Contemporaine de Tours.]
Les notions de forme et de volume, d'espace et de lumière, peuvent ici être abordées, de la représentation photographique à la présentation en trois dimensions.

REPRÉSENTATIONS DU TRAVAIL ET DE LA VIE QUOTIDIENNE

« À l'âge de vingt ans, quatre ans avant la fin de ses études, [Nicolás Muller] voyage dans son pays et photographie les conditions de vie des paysans et des travailleurs. Il fait partie du groupe "Les Explorateurs de villages", qui dénonce la situation presque féodale de la paysannerie hongroise. […] Il possède un regard très graphique qui se déploie dans le contexte propice du constructivisme soviétique. Nicolás Muller est influencé par l'enseignement de son compatriote László Moholy-Nagy au Bauhaus et par le discours engagé de Bertolt Brecht et de Franz Kafka. Il s'intéresse de près aux détails qui font de la photo un discours graphique sans appel. Quand le photographe aspire à documenter l'époque, son discours gagne en force et en authenticité. […]
Le scandale déclenché à la publication est un exemple emblématique du contexte politique. La photo est jugée antipatriotique et fait un tollé au Parlement. L'éditeur du livre est condamné à un mois de prison mais l'accusation de l'auteur, Nicolás Muller, n'a pas de suite car on prouve la véracité du cliché. La première victime de ce début de guerre idéologique est la réalité documentaire. Face à cette conjoncture et à l'expansion menaçante du nationalisme allemand – l'Autriche vient d'être envahie –, Muller, fraîchement diplômé, décide de quitter son pays. Nous sommes en avril 1938, il a 25 ans, il part à Paris. C'est certainement par l'entremise des photographes hongrois, réfugiés à Paris plus d'une décennie avant son arrivée, que Muller reçoit rapidement des commandes rémunérées de la part de nombreuses revues – par exemple, *Regards* qui avait marqué les esprits en publiant les premiers travaux de Robert Capa et de Gerda Taro sur la guerre civile espagnole. *Regards* est réputé pour la qualité de son édition photographique et pour son photojournalisme d'avant-garde. Le séjour de Muller en France dure un peu moins d'un an. Il publie dans plusieurs revues et photographie des thèmes déjà explorés par Brassaï ou Doisneau. Mais il porte dessus un regard plus mélancolique et doux, et moins imposant et construit que dans ses travaux hongrois. À Marseille, il photographie les quartiers portuaires et leurs personnages et, encore une fois, il fait preuve d'une grande délicatesse en photographiant les enfants. L'empathie et le respect qu'il éprouve vis-à-vis des modèles, et la dignité qui ressort de ses cadrages sont constants dans son travail.
Un autre élément intéressant structure ses clichés : le paysage conçu comme une scène où se déroule la vie quotidienne. Il s'en sert pour évoquer la condition de ses modèles. Muller construit un discours documentaire où l'homme est la mesure des choses car il donne du volume et expose les efforts nécessaires à l'accomplissement de la tâche représentée. Muller rapproche les personnages ou les éloigne pour montrer l'ampleur de la tâche qui s'exécute. De près, ces personnes regardent l'objectif de façon directe, sans surjouer. Elles semblent ne pas comprendre ce qui leur arrive. Mais elles ne se cachent pas. Leur spontanéité dévoile la quotidienneté de leur activité et leur fierté vis-à-vis dece qu'elles font. À d'autres moments, le paysage sert à accentuer l'effort en écrasant la tâche réalisée. On retrouve alors en bordure du cliché des silhouettes endurantes, et une ligne courbe qui dramatise l'effort. [Chema Conesa, « Le voyage nécessaire », in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 5-8.]

La photographie comme « document »
Document : « Nom masculin ("enseignement", XII[e] ; lat. *documentum* "ce qui sert à instruire" ; sens actuel issu de l'emploi juridique "*titres et documents*").
1 – Tout écrit qui sert de preuve ou de renseignement […]
2 – Tout ce qui sert de preuve, de témoignage. *Objets saisis comme documents*. Voir Pièce (à conviction). *Enregistrements, films, utilisés comme documents*. » [*Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*.]
« J'ai toujours cru que le photographe a un moyen unique pour refléter la réalité, et l'appareil doit avoir une sorte de fidélité notariale, avec en supplément une certaine visée esthétique. » [Nicolás Muller, cité par Pilar Rubio Remiro, « Chronologie », in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 47.]

« J'ai appris que la photographie peut être une arme, un document authentique de la réalité. […] je suis devenu une personne et un photographe *engagés*. » [Nicolás Muller, cité par Pilar Rubio Remiro, « Chronologie », in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 34.]

❙ *Contextes historiques et déplacements
Les cinq images ci-contre *Aiguisage de la faux. Hongrie*, *Trois hommes. Marseille, France*, *Polisson de Porto. Portugal*, *Fête du Mouloud I. Tanger, Maroc* et *Casares, Malaga* ont été réalisées par Nicolás Muller dans les différents pays où il a vécu : la Hongrie, la France, le Portugal, le Maroc et l'Espagne.
– Inciter les élèves à étudier ces images et à partager leurs réponses aux questions suivantes :
· Y a-t-il des indices qui permettent de reconnaître les pays dans lesquels chacune de ces photographies a été réalisée ? Quels sont ces indices ? Les vêtements ? Les objets ou les accessoires ? Les activités ? L'architecture ? L'environnement ? D'autres éléments ?
· Ces indices témoignent-ils de particularités ou de singularités (géographiques, sociales, culturelles, religieuses…) ? Qu'est-ce qui, pour vous, constitue la culture d'un pays ?
· Quel lien peut-on établir entre ces différentes images ? À quel type de sujets s'intéresse plus particulièrement

De gauche à droite et de haut en bas :

Aiguisage de la faux. Hongrie, 1935

Trois hommes. Marseille, France, 1938

Polisson de Porto. Portugal, 1939

Fête du Mouloud I. Tanger, Maroc, 1942

Casares, Malaga, 1967

Nicolás Muller ? Pouvez-vous caractériser les modes de vie évoqués dans ces images ?
· En vous aidant des textes des salles et du petit journal de l'exposition ou de vos connaissances, retrouvez les contextes historiques dans lesquels Nicolás Muller a réalisé ces photographies.
· De nombreux pays traversés par Nicolás Muller sont en proie à des bouleversements politiques et sociaux importants : montée du nationalisme en Hongrie, Seconde Guerre mondiale, régime autoritaire du général Salazar au Portugal et dictature militaire de Franco en Espagne… Ses photographies témoignent-elles de ces événements ou de ces réalités ? Ces derniers étaient-ils peu visibles ou est-ce le photographe qui choisit de ne pas les représenter ? Selon vous, pourquoi ?
· Si un photographe réalisait aujourd'hui un photoreportage dans ces mêmes lieux, quelles pourraient être les transformations visibles ?
· Si vous deviez réaliser des images témoignant de la vie quotidienne en France aujourd'hui, que choisiriez-vous de photographier ? Quels lieux ? Quelles personnes ? Quelles activités ou quels événements ?

❙ Développer avec les élèves des recherches sur l'histoire de la photographie documentaire et la photographie sociale. Analyser les approches et les contextes, les liens et les différences. Vous pouvez vous appuyer sur les textes rassemblés dans la partie précédente de ce dossier, ainsi que sur les extraits suivants :
· « La photographie sociale est la photographie d'investigation et de communication sur les problèmes sociaux. C'est une photographie militante dont l'objet est de témoigner en faveur des victimes et de contribuer à la résolution des problèmes. On parlera de photographie sociale pour des reportages (des séries ou des ensembles) photographiques. Mais il peut s'agir exceptionnellement d'images uniques particulièrement percutantes. » [Michel Christolhomme, *La Photographie sociale*, Arles, Actes Sud, 2010, n. p.]
· « La vie universitaire à Szeged à cette époque était totalement différente de celle d'aujourd'hui. Il y avait ce groupe très important, d'une importance cruciale dirais-je, le Collège d'art des jeunes szégédois. À l'université, j'ai rencontré Miklós Radnóti, qui était un peu plus âgé que moi, puis Gyula Ortutay et György Buday. Ces rencontres ont été très importantes pour moi. Mon père était l'avoué de la coopérative d'Orosháza. Quand j'étais étudiant, puis avocat-stagiaire, je l'accompagnais dans ses actes d'exécution. Les agriculteurs faisaient des emprunts pour acheter les terrains de leurs voisins. Ils comptaient sur la hausse du prix du blé mais si celui-ci diminuait, il fallait malgré tout rembourser l'emprunt, qui avait été garanti par l'hypothèque de leur propriété. C'est ainsi que le pauvre agriculteur perdait tout. Je n'aimais pas faire ça. C'est pour cette raison peut-être que la photographie sociale m'a intéressé. » [Propos extraits du documentaire *Nicolás Muller. Le Voyage nécessaire*, 2013, 21 min, production : La Fábrica, Madrid.]
· « L'histoire de la photographie sociale remonte aux premières décennies suivant l'invention même de la photographie. Les images de l'asile de Vincennes de Charles Nègre ou des bas-fonds de Glasgow de Thomas Annan, par exemple, peuvent en effet entrer dans un panorama historique. Comme pourraient également y figurer celles des rues de Londres de John

Thomson et celles de la famine dans le bassin de la Volga de Petrovitch Dmitriev dans les années 1890.
Mais le premier véritable représentant de la photographie sociale est, à la fin du XIXe siècle, l'Américain Jacob A. Riis (1849-1914), à cause de l'importance de son œuvre et de l'influence qu'elle a eue. Avec ses images de la misère à New York il a provoqué un changement des consciences de ses concitoyens et il a contribué de façon décisive à la naissance d'une politique du logement et de la scolarisation de sa ville.
Deuxième figure archétypale, Lewis Hine (1874-1940). Cet enfant de pauvres du Wisconsin fit des études de sociologie et devint lui-même enseignant. Il se mit presque aussitôt à la photographie (*Immigrants arrivant à Ellis Island*, 1904) et il y consacra désormais toute sa vie. Ses images de jeunes enfants au travail et celles de la construction de l'Empire State Building sont universellement connues. » [Michel Christolhomme, *La Photographie sociale*, Arles, Actes Sud, 2010, n. p.]
· « Pour beaucoup des photographies réalisées en intérieur avec les familles d'habitants, notamment dans les îlots insalubres, il apparaît impossible que le photographe n'ait pas été introduit par un enquêteur ou un correspondant. L'usage du flash accentue ce caractère intrusif de l'opérateur qui accède à l'intimité familiale en donnant un coup de projecteur sur ce qui est habituellement caché derrière les façades. […] Le réalisme ici est bien d'enregistrer rapidement une scène chez des personnes qui l'acceptent, car l'amélioration de l'habitat à laquelle doit conduire l'enquête a probablement été évoquée par l'accompagnateur. » [Didier Mouchel, « Une œuvre commune », in *Photographies à l'œuvre. Enquêtes et chantiers de la Reconstruction. 1945-1958*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour / Paris, Jeu de Paume, 2011, p. 131.]
· « La Farm Security Administration est un organe de soutien à la petite paysannerie créé par l'administration Roosevelt en 1935 dans le cadre du *New Deal*, arsenal de mesures d'inspiration sociale-démocrate destiné à répondre à la Crise : régulation de l'économie de marché, lancement de vastes programmes publics, et, dans le domaine agricole, contrôle de l'exploitation des sols, création de coopératives paysannes, de bourses et de prêts aux métayers. Pour sensibiliser l'opinion publique et la classe politique à la situation dramatique des fermiers et promouvoir ses réformes, l'agence intègre un service photographique. » [Olivier Lugon, « L'esthétique du document, 1890-2000 : le réel sous toutes ses formes », in André Gunthert et Michel Poivert (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 388.]

❙ Étudier les photographies suivantes :
· Jacob Riis, *Home of an Italian Ragpicker*, vers 1890 ;
· Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936 ;
· Walker Evans, *Famille de métayers*, Alabama, vers 1935 ;
· Nicolás Muller, *Famille II. France*, 1938 (p. 22) ;
· Henri Salesse, photographies extraites de l'« enquête sociologique pour le musée de l'Homme », Petit-Quevilly, novembre, 1952, présentées dans l'exposition *Photographies à l'œuvre*, notamment la photographie n° 5 (en ligne : http://images.developpement-durable.gouv.fr/2012/01/le-petit-quevilly/).
Le dossier accompagnant l'exposition est téléchargeable sur le site Internet du Jeu de Paume (http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierEnseignants_%20Photographies-Oeuvre.pdf).
– Interroger les élèves sur le sujet commun de ces photographies et le rapport qu'elles entretiennent à leur sujet. Pour chacune de ces images, étudier le cadrage, le point de vue et imaginer les conditions de la prise de vue, le rapport entretenu entre le photographe et son modèle.
– Entamer ensuite une réflexion sur l'intention que pouvait avoir chacun de ces photographes en réalisant ce type d'image. Auprès de quel public et sur quel support ces images étaient-elles diffusées (livres, expositions, conférences, journaux…) ? Peut-on déterminer une « fonction » pour ces images ?
– Prolonger le débat sur la question de document photographique. Peut-on dire que ces images sont strictement documentaires ? Peut-on imaginer que certaines d'entre-elles intègrent une part de fiction ou de mise en scène ? Si oui, cela remet-il complètement en cause leur valeur de témoignage ?

Figures du labeur, tradition et modernité
« Le travail manuel forme l'une des deux grandes branches de l'activité humaine, par opposition à ce que l'on est convenu d'appeler plus spécialement le travail intellectuel ou travail de la pensée. Il n'est pas possible, à vrai dire, d'établir entre ces deux modes d'activité une distinction absolument rigoureuse : car le travail manuel, si grossier, si machinal qu'on le puisse supposer, nécessite toujours l'intervention de l'intelligence ; et le travail de l'esprit a besoin, pour se traduire en une œuvre, pour se manifester au dehors, de l'intervention de la main, par l'écriture, les chiffres, le dessin, etc. Cette distinction, au sens où l'usage de toutes les langues modernes l'a fait admettre, n'en répond pas moins à un fait historique.
De bonne heure, dans les sociétés humaines, les travaux les plus pénibles, ceux qui exigent la plus grande dépense de force musculaire, devinrent le partage d'une classe particulière, maintenue dans un état d'infériorité et de, dépendance, tandis que la culture des lettres et des beaux-arts, les recherches scientifiques, les spéculations philosophiques, les soins du gouvernement furent réservés à la classe privilégiée qui possédait la fortune et le pouvoir. Les légendes des temps héroïques de la Grèce et de Rome nous montrent, il est vrai, Ulysse fabriquant lui-même son lit de bois d'olivier, et Cincinnatus conduisant la charrue de ses propres mains ; mais même dans ces sociétés primitives, où l'industrie n'était pas encore née et où un roi pouvait, sans déroger, faire œuvre d'artisan, il y avait déjà des travaux réputés bas et serviles : Ulysse n'aurait pas tourné la meule pour réduire son blé en farine, et Cincinnatus laissait certaines besognes à des esclaves. À mesure que l'industrie

De gauche à droite et de haut en bas :

Ouvrier au drainage de la rivière Tisza. Hongrie, 1937

Paysan. Hongrie, 1937

Mains de paysan, Hongrie, 1937

se développa par la division du travail et le perfectionnement de l'outillage, que le progrès économique amena la multiplication et l'accumulation des richesses, la séparation entre ces deux grandes classes de la société, les travailleurs manuels et les lettrés, s'accentua davantage : elle reçut sa consécration par la distinction, faite déjà dans la société romaine et perpétuée jusqu'aux temps modernes, entre les arts libéraux et les arts mécaniques.
Cependant, lorsqu'au sortir du moyen âge une conception nouvelle des choses humaines commença à se former dans les esprits les plus éclairés, le préjugé qui avait fait si longtemps regarder le travail manuel comme avilissant reçut ses premières atteintes. On osa penser, on osa dire que les hommes qui produisaient le pain, qui construisaient les édifices, qui fabriquaient les étoffes et les objets de première nécessité, n'étaient pas moins utiles à la société que ceux qui cultivaient les lettres et les sciences, et ne devaient pas être tenus en moindre estime ; on alla plus loin : on se fit un idéal humain dans lequel le travail des mains et celui de l'intelligence, au lieu d'être séparés, seraient harmonieusement unis ; on affirma que l'homme complet, l'homme digne de ce nom, serait celui-là qui aurait développé toutes ses aptitudes physiques et intellectuelles, qui réunirait en lui ce qui ne pouvait être disjoint qu'au détriment de la personnalité humaine, qui saurait à la fois raisonner comme un philosophe et faire œuvre de ses mains comme un artisan. Et à mesure que l'ancienne société théocratique et militaire se désorganisait, penchant de plus en plus vers la ruine, l'idée de la dignité du travail manuel gagnait du terrain et s'imposait à l'opinion. Lorsque, au milieu du dix-huitième siècle, l'élite des savants et des écrivains français résolut de procéder à ce grand inventaire de la civilisation dont les résultats furent consignés dans l'Encyclopédie, une place d'honneur y fut faite aux arts et métiers, dont les procédés furent plus d'une fois décrits par ceux-là mêmes qui les appliquaient dans les ateliers ; et Diderot put dire : "Rendons enfin aux artistes (c'est-à-dire aux travailleurs manuels) la justice qui leur est due. Les arts libéraux se sont assez chantés eux-mêmes ; ils pourraient employer maintenant ce qu'ils ont de voix à célébrer les arts mécaniques. C'est aux arts libéraux à tirer les arts mécaniques de l'avilissement où le préjugé les a tenus si longtemps. Les artisans se sont crus méprisables parce qu'on les a méprisés : apprenons-leur à mieux penser d'eux-mêmes." »
[Georgette Bachellery et Jeanne Bergevin, « Travail manuel » ; en ligne : http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3118.]

❙ *Des corps et des gestes
– Inciter les élèves à observer les trois images ci-dessus de Nicolás Muller *Ouvrier au drainage de la rivière Tisza. Hongrie Mains de paysan. Hongrie* et *Paysan. Hongrie*, et à partager leurs réponses aux questions suivantes :
· Que donnent à voir ces photographies ?
· Comment qualifieriez-vous le travail représenté (manuel, traditionnel, mécanique, industriel, physique, pénible…) ?
· Quels points de vue et cadrages a choisis Nicolás Muller ? Que fait-il ainsi ressortir ?
· Quel rôle jouent les informations contenues dans les titres de ces photographies ? Les trouvez-vous nécessaires à la compréhension des images ?
– Ces images sont issues d'un ensemble de photographies documentaires consacrées aux conditions de vie des paysans et des ouvriers dans les campagnes hongroises des années 1930. Elles ont été publiées dans une série de livres intitulés *À la découverte de la Hongrie*, avec des textes d'écrivains, de sociologues et d'ethnologues.
· Quels peuvent être les apports d'écrits scientifiques à de telles images ?

Semaine sainte à Cuenca II, 1950

· Quels objectifs pouvait avoir Nicolás Muller en diffusant ainsi ses images ?
– Proposer aux élèves d'observer les personnes représentées dans l'image *Semaine sainte à Cuenca II* (ci-dessus) – tenues vestimentaires, gestes et postures –, à l'appui des questions et propositions suivantes :
· Selon vous, quelles fonctions occupent celles du premier plan ?
· Examinez plus particulièrement leurs mains. Que pouvez-vous en déduire de leurs activités ?
· À quelle occasion a été prise cette photographie ? Pensez-vous que ce groupe ait posé pour la photographie ? Quels usages pourrait-on faire de cette image ?
– Propositions d'activités :
· À partir de l'une de ces photographies, choisir un titre et une légende, puis réaliser une mise en page, de façon à compléter, transformer ou détourner la compréhension de l'image.
· En lien avec la première série d'images ci-dessus, répertoriez et mimez des gestes traditionnels liés à l'utilisation d'outils ou de métiers qui ont disparu au cours du XX^e siècle. En regard de la deuxième image, répertoriez et mimez des gestes liés à la mise en scène et la représentation du pouvoir.

❙ Pour approfondir la question du contexte social et politique de la Hongrie dans l'entre-deux-guerres, et notamment le lien entre les images de Nicolás Muller et le mouvement des « Explorateurs de village », vous pouvez vous référer à l'encadré sur ce sujet situé p. 12-13 dans le présent dossier.

❙ Étudier l'évolution de la représentation du travail au cours de la deuxième moitié du XIX^e et au XX^e siècles, et plus spécifiquement les transformations apportées par la révolution industrielle.
· Jean-François Millet, *Des glaneuses* dit aussi *Les Glaneuses*, 1857, Paris, musée d'Orsay ;
· Gustave Courbet, *Les Cribleuses de blé*, 1855, Nantes, musée des Beaux-Arts ;
· Charles Nègre, *Le Petit Chiffonnier*, vers 1850 ;
· Gustave Caillebotte, *Les Raboteurs de parquet, 1875*, Paris, musée d'Orsay ;
· Edgar Degas, *Repasseuses*, vers 1884-1886, Paris, musée d'Orsay ;
· Adolf von Menzel, *La Forge (cyclopes modernes)*, 1875, Berlin, Nationalgalerie
· Eugène Atget, *Un chiffonnier le matin dans Paris, avenue des Gobelins*, 1899 ;
· Lewis Hine, *Mécanicien à la pompe à vapeur dans une centrale électrique*, 1932 *(Men at Work)* ;
· Fritz Lang, *Metropolis*, 1927 (scène du travail en usine accessible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=IcEPY5Ga9Fo) ;
· August Sander, *Manœuvre*, 1928, photographie extraite du projet *Les Hommes du XX^e siècle* ;
· Eva Besnyö, *Sans titre (charbonnier)*, Berlin, 1931 ;
· Charlie Chaplin, *Les Temps modernes*, 1936.
– Identifier les différents types d'images dans la liste ci-dessus. Établir des liens entre les techniques de représentation utilisées et l'évolution des modes de travail.
– Quelles visions du travail nous offrent ces différentes représentations (idéalisée, rationnelle, exagérée) ?
– Quels choix (point de vue, cadrage, composition, montage) opèrent les auteurs de ces images pour rendre compte de leur vision du travail ?
– Que montrent-elles des conditions de travail des personnes représentées ? Peut-on y lire le contexte social dans lequel elles ont été faites ? Dans quelle mesure certains détails comme l'âge ou la nudité peuvent-ils nous donner des informations sur l'évolution du droit du travail ?
– Se renseigner sur les supports et lieux dans lesquels ont été montrés ou diffusés ces différentes représentations (livres, journaux, expositions, feuillets d'information, cinémas…). Quels usages ont pu être faits de ces représentations ?
– Pensez-vous que certaines de ces images ont pu servir à questionner ou à dénoncer certaines conditions de travail ? Lesquelles ?

❙ Vous pouvez prolonger l'étude de la représentation du travail en associant les photographies de Nicolás Muller à celles réalisées par ses contemporains Germaine Krull et François Kollar.
· « Emblématique de ce modernisme tout à la fois industriel et photographique est le remarquable album *Métal* de Germaine Krull, qui paraît en 1927 chez Calavas, et qui propose de véritables équivalents plastiques de l'architecture industrielle : tour Eiffel, grues et ponts transbordeurs d'Amsterdam, Rotterdam, Marseille et Saint-Malo.
Florent Fels rédige pour *Métal* une préface qui commente l'agressive et froide beauté du titre : texte-manifeste de l'esthétique moderniste, et qui, conformément aux thèses du constructivisme allemand, thématise une mutation de la pensée en accord avec la nouvelle industrie. L'industrie suscite un état d'esprit radicalement neuf, et rend caduques les modes de pensée traditionnels : l'industrie fournit à la pensée moderne tout à la fois un contenu et un modèle.
Texte utopiste, tout aussi bien, qui trouve sa force dans cette extraordinaire foi en la technique, cet optimisme technologique propre aux années vingt. Comme si technique et industrie, enfin soustraites aux finalités guerrières, allaient balayer l'Ancien Monde…
Une même démarche photographique anime l'album sur Marseille, que Germaine Krull publie plus tardivement (1935), et dont *Photo-Illustrations* propose le compte rendu.
Germaine Krull ouvre une tradition : dans le lignage du reportage industriel, un registre formel résolument moderniste se constitue. Images nettes, impeccables ; surface lisse des machines, courbes des tuyauteries ; effets géométriques, forts contrastes d'ombres et de lumières ; contre-

plongées aux effets dramatiques. La tour Eiffel, bien sûr, mais aussi les ponts transbordeurs, deviennent les "topoï" visuels du modernisme constructiviste […] » [Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939,* Paris, Jacqueline Chambon, 1993, p. 180.]

· « De la volonté délibérée de rendre compte du monde industriel et de la beauté propre à la modernité, relèvent également l'enquête de François Kollar et les nombreux reportages industriels publiés par les revues.
François Kollar est engagé, de 1931 à 1934, par les éditions *Horizons de France* pour effectuer une grande enquête photographique sur la France laborieuse, traditionnelle et moderne. Le modernisme de la vision se traduit par l'attention aux outils de travail et aux matériaux de l'industrie nouvelle, ainsi que par le parti pris photographique pour la plongée et la contre-plongée, le grand angle, la sérialité des objets et, de façon plus limitée, pour le photomontage et la solarisation. Mais ce modernisme est tempéré par une série de portraits d'hommes et de femmes qui, réinsérés dans le cadre de leur vie, ne se réduisent pas à leur seule force de travail. François Kollar leur accorde une attention qui, à l'opposé de la Nouvelle Objectivité d'une Germaine Krull, caractérise un "humanisme photographique".
Le premier texte est le contrat signé le 13 février 1931, entre les éditions *Horizons de France* et François Kollar, où il est significatif de constater que l'article II détermine l'enquête photographique, non comme simple reportage documentaire, mais comme constitution d'une "collection inédite de clichés photographiques de valeur artistique certaine".
Dès le vernissage de l'exposition François Kollar en avril 1932 à la galerie d'Art contemporain, puis à la parution de chacun des fascicules qui composent *La France travaille,* de nombreux comptes rendus paraissent dans la presse – journaux, quotidiens, hebdomadaires, mensuels, magazines illustrés et bulletins d'information. Et plus particulièrement dans les revues du monde de l'enseignement, comme *L'École libératrice*, organe du Syndicat national des instituteurs ; dans les organes de l'Association catholique de la jeunesse française ; dans la presse syndicale enfin.
La plupart des articles s'accordent à saluer tout autant la valeur artistique que la fonction testimoniale des photographies, et à reconnaître dans *La France travaille* l'équivalent français de certains ouvrages soviétiques ou allemands (*La Russie au travail, Die Gigant an die Ruhr*). Mais si beaucoup se contentent de souligner la qualité du recueil, certains, prenant en compte le climat politique et social de la France des années trente, n'hésitent pas à voir dans *La France travaille* la preuve d'une régénération morale de leur pays.
Ainsi se dessine l'image d'une France honnête et laborieuse – la "vraie" France – contre celle des escrocs, des corrompus et des politiques. » [Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993, p. 184-185.]
– Comparer les images réalisées par Nicolás Muller, Germaine Krull et François Kollar : analyser les cadrages, compositions et sujets. Observer la place de l'homme dans chacune de leurs séries. Est-il toujours présent ? Quelle est la place de la machine ? Le point de vue adopté (gros plan, plan large, plongée, contre-plongée…) contribue t-il a donner une idée de la relation de l'homme au travail ? Transforme t-il notre perception du travail ?
– La place du corps dans l'image, le travail de la composition et du cadrage caractérisent aussi des styles photographiques très différents. Mettre en avant ce qui relève de la volonté descriptive propre à la Nouvelle Objectivité, de l'innovation visuelle singulière de la Nouvelle Vision et enfin de la complicité entre le photographe et son sujet caractéristique de la photographie humaniste.
– Rapprocher les photographies réalisées à Marseille par Nicolás Muller (1938) et celles de Germaine Krull (1935). Vous trouverez quelques images issues de ce projet sur le site suivant :
http://actuphoto.com/26537-le-laquo-marseille-raquo-de-germaine-krull-aux-editions-jeanne-laffitte.html
Leurs images reflètent-elles la même perception de la vie quotidienne ? Du travail ?
Observer la place de l'environnement, de l'architecture dans ces images. Lequel d'entre eux semble davantage tourné vers le passé et la tradition ? Peut-on percevoir chez l'autre un éloge de la modernité ? Peut-on établir des liens entre le style et le sujet représenté ?

❙ Étudier les photographies prises par Nicolás Muller en Hongrie en regard de celles réalisées en Espagne.
« Dans les premières photos d'Espagne, les personnes photographiées sont légèrement éloignées, et une plus grande importance semble être accordée au paysage. Peut-être s'agit-il de situer l'exotisme au bon endroit, et cette Espagne d'avant l'Union européenne ne doit pas lui sembler si pauvre ou pittoresque sous le reflet de ses habitants. En tout cas, son optique se déploie. Elle est moins affûtée, et se fait plus sereine et arrondie. C'est peut-être un clin d'œil inconscient à sa nouvelle stabilité personnelle. En comparaison avec les travailleurs hongrois des premières photos, les cueilleurs d'olives et les tâcherons derrière leurs charrues tirées par des animaux sont adoucis et intégrés harmonieusement dans le paysage et le travail collectif, diffusant un certain parfum d'heureuse Arcadie. Quoi qu'il en soit, le portrait que fait Muller de cette Espagne est nouveau, frais, et son architecture graphique nous fait voir une autre dimension de la photographie. Il précède d'une dizaine d'années l'incursion de Català-Roca dans cette même direction. » [Chema Conesa, « Le voyage nécessaire », in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 16-17.]
– Les points de vue adoptés par Muller sont-ils similaires ? La place des corps

dans l'espace est-elle identique ? Dans quel cas utilise t-il des gros plans ? Dans quel cas le paysage tient-il une place centrale ?
– Identifier les gestes représentés dans les photographies de la période hongroise et ceux visibles dans les photographies réalisées en Espagne. Sont-ils identiques ? Dans quel cas perçoit-on davantage les gestes de labeur ? Pourquoi ?
– La présence du paysage en Espagne ne renforce-t-elle pas l'idée d'une relation plus apaisée de l'homme à son environnement ? Cette perception est-elle uniquement due au choix des sujets représentés ?

ressources en ligne
autour de la photographie sociale
et de la représentation du travail
– Bruno Caneill, « La photographie documentaire et sociale » : http://haddok.fr/articles/pdf-bruno/photographie-documentaire-et-sociale.pdf
– Christine Chevret, « La fonction sociale de l'œuvre photographique : l'exemple des représentations du travail (Eugène Atget, August Sander, Robert Doisneau) » : http://www.colloque-photo-rennes.eu
– Site de la galerie photographique « Fait et cause », dont « la mission [est] de favoriser la prise de conscience des problèmes sociaux où qu'ils se présentent à travers le monde ». La programmation et la présentation des expositions ont été confiées à Robert Delpire : http://www.sophot.com/fr/galeries/FC_home.php
– Compte rendu en français de l'exposition « Une lumière crue, sans compassion. Photographies du mouvement ouvrier (1926-1939) » : http://aimos.hypotheses.org/934

ressources en ligne autour de l'exposition
« La photographie humaniste 1945-1968 » (Paris, BnF, 2006)
– Exposition virtuelle en ligne : http://expositions.bnf.fr/humaniste/index.htm
– Ressource pédagogique : classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/
– Dossier de presse de l'exposition : www.bnf.fr/documents/dp_

L'ailleurs, l'orientalisme et l'exotisme
« En 1939, Tanger était une ville internationale, un îlot de bonheur dans un monde que la guerre avait rendu fou… Je n'en croyais pas mes yeux, j'avais une envie folle de déclencher l'appareil partout. » [Nicolás Muller]

« Dans les années marocaines, il photographie joyeusement, découvre une lumière nouvelle et des structures urbaines auxquelles il impose son ordre de composition. Ses photographies à effet sont efficaces. Naïvement rendues à la beauté exotique, elles comportent toujours un contenu documentaire. La beauté à travers l'ordre est un moyen, jamais une fin.
Son travail attire les responsables de l'Institut de la propagande franquiste, qui y voient un renouveau qu'ils pourront instrumentaliser grâce à son apport de modernité documentaire dans sa représentation de l'orientalisme envoûtant du Maroc. Effectivement, le regard de Muller peut être profitable à la politique annexionniste du régime espagnol en pleine concurrence avec son adversaire européen, la France, obstinée elle aussi à étendre son influence au Nord de l'Afrique. En un sens, Muller ajoute la technique et la véracité inhérente au reportage à la représentation en vogue de l'exotisme. Cette dernière circulait sous forme d'estampes ou de cartes postales, réalisées artificieusement, comme des mises en scène, par les photographes espagnols dans leurs studios du protectorat.
Il se déplace sans difficultés sur le territoire en photographiant de la même manière que dans ses travaux précédents. Il ne soupçonne pas l'éventuel usage de ses clichés à des fins de propagande. Les autorités espagnoles lui passent commande et publient les deux ouvrages sur le Maroc, où l'on constate une grande divergence entre les visées du régime espagnol et celles du photographe. Le texte véhicule un discours impérial, tandis que les images sont des documents véridiques, non dépourvues d'exotisme mais totalement éloignées des recréations esthétisantes alors en vogue du pictoraliste Ortiz Echagüe. Une des preuves de sa naïveté inconsciente est la lettre qu'il adresse aux autorités espagnoles, dans laquelle il déplore la qualité médiocre de l'impression de ses images. » [Chema Conesa, « Le voyage nécessaire », in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 13-15.]

« Car l'exotisme ne consiste jamais selon lui [Victor Segalen] à rejeter ses origines, à aspirer à un autre univers culturel que l'on idéalise, mais vise au contraire à maintenir une sorte de distance absolue entre soi-même et l'autre, à savourer d'un point de vue sensuel, comme d'un point de vue intellectuel, cette sorte de va-et-vient indispensable entre sa propre spécificité et la particularité de l'autre. Et si ce mouvement est un moyen d'approcher la connaissance du monde dans sa diversité, il possède encore une dimension esthétique : il est manière de percevoir le beau et d'en jouir, grâce à un recul comparable à celui que l'on opère pour regarder un tableau ; il est aussi procédé de création poétique – puisque c'est au moment où se trouvent confrontés les deux versants irréductibles du divers que jaillit pour Segalen l'image poétique. On voit donc que lorsque Segalen parle de l'exotisme, il se situe bien en marge du courant en vogue à son époque, bien loin des récits de voyages et de la littérature coloniale qu'il considérait comme le fait de "proxénètes de la sensation du divers" » [Gilles Manceron, « Segalen et l'exotisme », in Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le Livre de poche, 2009, p. 13.]

▮ Faire des recherches sur la situation particulière de la ville de Tanger dans les années 1930 puis pendant la Seconde guerre mondiale.
· « À Tanger, on vivait presque en dehors de la guerre, et à la fois, paradoxalement, on vivait en plein dedans. Sa situation stratégique la destinait à devenir le centre de tous les espionnages ainsi que le refuge de tous les embusqués. » [Nicolás Muller, cité par Pilar Rubio Remiro, « Chronologie », in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*,

traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 38.]
· « Le cinéma et la littérature ont déjà abondamment évoqué la période unique qu'a traversée la ville cosmopolite de Tanger après l'accord conclu à la Conférence d'Algésiras. Cet accord multilatéral place Tanger sous la gouvernance de plusieurs pays : la Belgique, l'Espagne, les États-Unis, la France, les Pays-Bas, le Portugal, le Royaume-Uni, l'Union soviétique et, depuis 1928, l'Italie. La ville blanche dégage une atmosphère de liberté, de créativité et d'effervescence économique qui attire bon nombre d'européens. La colonie juive est particulièrement influente dans la dynamique de la ville. D'une part, il y a les familles d'origine séfarade, et de l'autre, les milliers de juifs qui arrivent de toute l'Europe fuyant le nazisme, qui s'y installent, comme Nicolás Muller, pour reconstruire leur vie. Tout un pan d'humanité hétéroclite atterrit dans cette ville hospitalière, après avoir suivi des chemins très différents. […] Le 14 juin 1940, le jour même où les troupes du Troisième Reich entrent à Paris, Franco occupe Tanger. Soutenu par l'Allemagne, le gouvernement espagnol prend les rênes de la ville jusqu'à 1945, l'année où Tanger retrouve son statut international. La conjoncture politique sera déterminante dans l'avenir de Nicolás Muller. Le Haut Commissariat d'Espagne au Maroc (situé à Tétouan) veut réaliser des reportages politiques ou sociaux sur les villes de "la zone espagnole" : Tétouan, Larache, Chefchaouen, Melilla et Tanger. Rapidement, les commandes affluent ». [Pilar Rubio Remiro, « Chronologie », in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 38.]

❙ « Pour nous, c'était un monde inconnu. Une envie folle de faire des photos s'est emparé de tout mon être ». [Nicolás Muller, cité par Pilar Rubio Remiro, « Chronologie », in *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, traduction française (en ligne) de *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 37.]
– Proposer aux élèves de réfléchir sur les notions d'orientalisme et d'exotisme.
– Analyser ces différentes représentations du Maroc à travers l'histoire :
· Eugène Delacroix, *Noces juives au Maroc*, 1839, Paris, musée du Louvre ;
· Louis Comfort Tiffany, *Charmeur de serpents à Tanger, Afrique*, 1872, New York, The Metropolitan Museum of Art ;
· Henri Matisse, *Zohra sur la terrasse*, 1912, Moscou, musée Pouchkine ;
· Henri Cartier-Bresson, *Asilah, Maroc espagnol*, 1933.
– Quelle atmosphère se dégage des images ? Quels sont les sujets qui ont intéressé ces artistes ? Y retrouve-t-on le thème du travail ? Celui de la vie quotidienne ?
– Étudiez la place du sujet dans ces œuvres. Dans quels cas est-il uniquement un prétexte à l'exploration de la couleur ou à l'étude des formes ?
– Peut-on dire que la vision du Maroc a changé à partir du début du XX^{e} siècle ?

❙ Observer les photographies réalisées par Nicolás Muller au Maroc entre 1939 et 1947.
– Inventorier les thèmes récurrents.
– Comparer la photographie de Nicolás Muller, *Fête du Mouloud II. Tanger, Maroc* (1942) avec les images citées dans la proposition précédente. De quelle image peut-on le plus la rapprocher ? Peut-on dire que Nicolás Muller s'inscrit dans la tradition de l'orientalisme ?
– Mettre en perspective les photographies de Nicolás Muller avec celles que le sociologue Pierre Bourdieu a réalisées en Algérie entre 1958 et 1961 (voir la présentation et le « dossier enseignants » de l'exposition « Pierre Bourdieu. Images d'Algérie. Une affinité élective » au Château de Tours sur le site Internet du Jeu de Paume). Dans les deux cas, les images ont une vocation documentaire, mais néanmoins les démarches des deux photographes sont à distinguer. Peut-on observer des différences entre leurs images ? Lesquelles semblent-elles plus tournées vers une esthétique pittoresque, ou intemporelle ? Lesquelles attestent le mieux d'une mutation en cours ?
– Peut-on lier cette observation au contexte politique de ces deux pays ? Replacer ces photographies dans le contexte de la colonisation et de l'usage qui peut alors être fait des images.

❙ Tanger a constitué une terre d'accueil pour de nombreux artistes et intellectuels dans les années 1950-1960. Des écrivains tels que Samuel Beckett, Jean Genet, Joseph Kessel, Roland Barthes ou encore Marguerite Yourcenar s'y sont rendus dans les années 1950. Les représentants de la Beat Generation (William Burroughs, Allen Ginsberg, Jack Kerouac) ainsi qu'Andy Warhol s'y sont ressourcés. Les premières pop stars comme les Beatles ou les Rolling Stones ont joué dans ce que l'on nomme la ville du Détroit. Paul Bowles a surnommé Tanger « The Dream City ». Inciter les élèves à en interroger la raison. Les inviter à définir les valeurs qu'elle incarnait après la guerre et dans le contexte de décolonisation (liberté, multiculturalisme, lieu de rencontres, d'expériences, de tolérance…). Mettre en relation cette période avec l'émergence d'une scène artistique marocaine dans les années 1960.

ressources en ligne
autour de l'orientalisme et l'exotisme
– Dossier pédagogique « L'orientalisme au musée des Beaux-Arts de Nantes » : http://www.museedesbeauxarts.nantes.fr/webdav/site/mba/shared/PUBLICS/scolaires/dossier_orientalisme.pdf
– Dossier de presse de l'exposition « Delacroix et l'aube de l'orientalisme » au Domaine de Chantilly : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/52557/408345/file/Dossier%20de%20presse%20exposition%20Delacroix.pdf.
– Séquence « Étudier l'orientalisme avec des élèves », proposée par Claude Robinot : http://www.histoire.ac-versailles.fr/spip.php?article915
– Article de Pierre-Jérôme Jehel, « Les photographes français au XX^{e} siècle devant d'autres formes de cultures » : http://a-m-e-r.com/mots-regards/mission_patrimoine/

RESSOURCES ÉDUCATIVES AUTOUR DES PRATIQUES DE L'IMAGE ET DE LA PHOTOGRAPHIE

PLATEFORMES ET OUTILS PÉDAGOGIQUES AUTOUR DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU LANGAGE

Les « Boîtes Photo » autour du portrait du musée français de la Photographie de Bièvres
Les Boîtes photo du musée français de la Photographie sont des outils pédagogiques d'éducation à l'image, à utiliser comme un parcours (avec l'ensemble des boîtes) ou comme des modules autonomes (dans chaque boîte une clé USB met à disposition le contenu sous forme numérique). Chaque module est constitué de documents pour les enseignants (notions essentielles, ressources complémentaires, textes littéraires, pistes de travail) et d'activités pédagogiques pour les élèves, qui incitent les participants à apporter leurs propres photos ou à en chercher d'autres sur Internet pour enrichir le propos. Ces activités peuvent concerner différentes disciplines notamment arts plastiques, lettres, technologie, histoire, histoire des arts.
Les « Boîtes Photo » ont vocation à être les premières d'une série à venir avec différents thèmes.
Dès 2015, l'ensemble des ressources des Boîtes Photo sera également téléchargeable en ligne sur le site du musée français de la Photographie : www.museedelaphoto.fr
Contact : Anne-Laure Guerry, responsable des publics du musée français de la Photographie (alguerry@cg91.fr)
78, rue de Paris, 91570 Bièvres
www.museedelaphoto.fr

La plateforme pédagogique du site Internet du musée français de la Photographie de Bièvres
Cette plateforme, en ligne sur le site Internet du musée français de la Photographie de Bièvres dans l'espace « L'atelier du regardeur », permet d'expérimenter les opérations de la photographie : http://expositions.museedelaphoto.fr/mod_webcms/content.php?CID=LQ_REGARDEUR

« Pause – Photo – Prose »
Ce jeu d'équipe (jusqu'à 36 participants) propose de se questionner sur l'origine des photographies, leur polysémie, leurs usages. Il s'agit de mettre ensemble des mots sur des photos pour aiguiser son œil de citoyen, se forger un point de vue personnel et le partager avec d'autres. Il est composé d'un corpus de 32 photographies. Chacune de ces photographies a un auteur qui nous parle de sa démarche professionnelle, du contexte de réalisation, des techniques ou des conditions de prise de vue. Chacune de ces photographies a été ensuite choisie pour s'insérer dans des contextes de diffusion très variés : publicité, pochette de CD, magazine…
Cet outil s'adresse à un public de tout âge, spécialiste ou néophyte. Dans le temps scolaire, il peut être exploité dans de nombreuses matières tant les compétences sollicitées font le lien avec les enseignements des filières générales, techniques, et professionnelles : arts plastiques, français, histoire, géographie, éducation civique, philosophie, langues étrangères. Il est le support idéal d'un projet interdisciplinaire en histoire des arts.
Ce jeu est également adapté aux activités extrascolaires et d'accompagnement des publics dans de nombreux secteurs.
Disponible sur le site Internet des Rencontres d'Arles : www.rencontres-arles.com
Contact : Isabelle Saussol-Guignard (isabelle.saussol@rencontres-arles.com)

Plateforme pédagogique du site des Rencontres d'Arles
Cette plateforme, conçue avec les photographes, enseignants, éducateurs et médiateurs, permet de nombreux questionnements autour de la photographie : un corpus resserré de 20 photographies, des informations sur leurs auteurs, des pistes de réflexion et des propositions concrètes de séances d'ateliers ludiques pour tous les publics.
En ligne sur le site des Rencontres d'Arles : www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL_975_VForm&FRM=Frame :ARL_923#/CMS3&VF=ARL_975_VForm&FRM=Frame :ARLAR1_163

« Les Mots du Clic » : apprendre ensemble à élaborer une critique d'image
« Les Mots du Clic » est un outil réalisé par Stimultania avec Jennifer Yerkès, graphiste, avec le soutien de la Délégation générale à la langue française et aux langues de France, de la DRAC Alsace et de la Ville de Strasbourg. Inspiré d'un outil de médiation créé par le Service éducatif des Musées de la Ville de Strasbourg, « Les Mots du Clic » est constitué de 95 cartes-mots illustrées conçues pour aider les joueurs à aiguiser leur regard et élaborer la critique d'une image. Cet outil permet aussi aux élèves, publics et groupes de se familiariser avec les images, leurs sens et leurs statuts. Au travers d'échanges, les photographies sont analysées et étudiées.
Ce projet d'action culturelle et de langue française vise à :
– découvrir les images, les mots, la langue et la lecture ;
– acquérir du vocabulaire dans le domaine de l'image
– instaurer des discussions, des dialogues et des conversations pour perfectionner et faciliter l'usage de la langue ;
– être un moment d'échange, de négociation, d'affirmation de soi afin d'argumenter, défendre son point de vue et s'exposer à la critique, au jugement et au regard de l'autre ;
– offrir une nouvelle approche qui enrichit et nourrit la compréhension du monde ;
– construire des projets interactifs et conviviaux autour des photographies et des expositions ;
– permettre aux individus de se forger une expérience commune et de s'intégrer socialement ;
– être un moment de rencontres, de solidarité et de sociabilisation.
Toutes les informations sur le site Internet du Pôle de photographie Simultatnia : www.stimultania.org/strasbourg/mediation/lesmotsdu-clic/

HISTOIRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Textes de Julie Jones et Michel Poivert

Dans notre vie de tous les jours, les images sont partout : dans les journaux, sur Internet, sur nos téléphones… Mais comment est fabriquée une photographie ? À quoi sert-elle ? De quelle manière nous apporte-t-elle des informations, suscite-t-elle des émotions ? Inventée il y a presque deux cents ans, la photographie a déjà une longue histoire, et même plusieurs ! Elle a accompagné la découverte du monde, le développement de la presse, des sciences, et les artistes s'en sont servis pour composer des œuvres. Enregistrer, Créer, Réinventer, Informer, Observer, Rassembler : en six chapitres, accompagnés d'images d'hier et d'aujourd'hui, ce livre destiné aux enfants (à partir de 8 ans) raconte quelques-unes de ces histoires.

juin 2014 · 120 pages, 100 ill. couleur et noir et blanc · broché, 18 x 22 cm · coédition Jeu de Paume / Le Point du Jour Éditeur · 18 €

LIVRES JEUNESSE

- Belgrano, Giovanni, Munari, Bruno, *Più e Meno* [Plus et moins], Mantova (Italie), Corraini, 2009.
- Berg, Laura, Bergier, Vincent, *La Photo à petits pas*, Arles, Actes Sud Junior, 2010.
- Bourcier, Noël, *Photo, les contraires*, Paris, Le Seuil, 2005.
- Brami, Elizabeth, Campo, Jean-François, *Motamots*, Paris, Thierry Magnier, 2012.
- Chaine, Catherine, Riboud, Marc, *I comme image*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2010.
- Chaine, Catherine, Riboud, Marc, *1…2…3… Image*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2011.
- Fryszowski, Olivia, *Traces de lumière*, Mango Jeunesse, 2003.
- Gabriel, Cécile, *Quelle est ton ombre ?*, Paris, Mila éditions, 2008.
- Herrero, Floriane, *Photographie contemporaine*, Paris, Palette, 2013.
- Hoban, Tana, *Des couleurs et des choses*, Paris, L'École des loisirs, 1990.
- Hoban, Tana, *Noir sur Blanc*, Paris, L'École des loisirs, 1994.
- Hoban, Tana, *Regarde bien*, Paris, L'École des loisirs, 1999.
- Hoban, Tana, *Exactement le contraire*, Paris, L'École des loisirs, 2002.
- Hoban, Tana, *Que vois-tu ?*, Paris, L'École des loisirs, 2003.
- Hoban, Tana, *Toutes sortes de formes*, Paris, L'École des loisirs, 2004.
- Hoban, Tana, *Le zoo des z'enfants*, Paris, L'École des loisirs, 2005.
- Hoban, Tana, *Raies, points, pois*, Paris, L'École des loisirs, 2007.
- Hoban, Tana, *1, 2, 3*, Paris, L'École des loisirs, 2008.
- Humbert, Nicolette, *Que s'est-il passé ?*, Genève, La Joie de lire, 2014.
- Jehel, Pierre-Jérôme, *Ateliers photographiques*, Paris, Retz, 2013.
- Jones, Julie, Poivert, Michel, *Histoires de la photographie*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour Éditeur, 2014.
- Laroche, Caroline, Morel, Olivier *Nadar*, Paris, éditions courtes et longues, 2007.
- Moon, Sarah, Perrault, Charles, *Le Petit Chaperon rouge*, Paris, Grasset, 2002.
- Munari, Bruno, *Da Lontano era un'isola*, Mantova (Italie), Corraini, 2009 (en vente sur le site des Trois Ourses : http://lestroisourses.com).
- Pasquiers, Olivier, Séonnet, Michel, *Tous pareils/tous pas pareils*, Paris, Rue du monde, 2010.
- Simon, Isabelle, *Il fait beau, là-haut ?*, Rodez, Le Rouergue, 2008.
- Livres de la collection « Les photos des petits » de Marie Houblon, aux éditions Ricochet : http://www.ricochet-jeunes.org/collections/collection/36-photos-des-petits
- « Photo », in *Dada*, n° 160, Paris, Arola, 2010.

RENDEZ-VOUS

▮ en continu, dans la tour du Château
projection du documentaire *Nicolás Muller. Le Voyage nécessaire* (2013, 21 min, production : La Fábrica, Madrid)
▮ samedi, 15 h
visites commentées destinées aux visiteurs individuels, couplées le premier samedi du mois à 16 h 30 avec l'exposition du CCC – Centre de Création Contemporaine de Tours
▮ sur réservation
visites commentées pour les groupes adultes, associations, scolaires et publics jeunes

PUBLICATION

▮ *Nicolás Muller. Obras Maestras*, Madrid, La Fábrica, 2013, 257 pages, 65 € (version espagnole)
Textes de Chema Conesa, Nicolás Muller et Pilar Rubio Remiro
Traduction française *Nicolás Muller. Chefs-d'œuvre*, téléchargeable gratuitement sur le site du Jeu de Paume

RESSOURCES EN LIGNE

Les enseignants et les équipes éducatives peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir. Retrouvez également, dans les rubriques « éducatif » et « Ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.
www.jeudepaume.org
Des entretiens filmés et des articles se trouvent également sur le magazine en ligne du Jeu de Paume : lemagazine.jeudepaume.org

INFORMATIONS PRATIQUES

Château de Tours
25, avenue André-Malraux · 37000 Tours
+33 2 47 70 88 46
mardi-vendredi : 14 h-18 h
samedi-dimanche : 14 h 15-18 h
fermeture le lundi
expositions
▮ accès libre
rendez-vous
▮ accès libre
▮ visites commentées pour les groupes :
sur réservation (+33 2 47 70 88 46 / de@ville-tours.fr)
▮ les visites sont assurées par des étudiants en master d'histoire de l'art dans le cadre de la formation à la médiation issue d'un partenariat entre l'université François– Rabelais, la Ville de Tours, le CCC – Centre de Création Contemporaine de Tours et le Jeu de Paume, organisé en lien avec la direction départementale des Services de l'Éducation nationale

CCC – Centre de création contemporaine
55, rue Marcel-Tribut · 37000 Tours
+33 2 47 66 50 00 / ccc.art@wanadoo.fr
www.ccc-art.com
mercredi-dimanche : 14 h-18 h
fermeture le lundi et le mardi
entrée libre
▮ accueil des groupes du mardi au vendredi
sur rendez-vous (ccc.publics@wanadoo.fr)

Retrouvez la programmation complète,
les avantages du laissez-passer
et toute l'actualité du Jeu de Paume sur :
www.jeudepaume.org
http://lemagazine.jeudepaume.org

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture et de la Communication**.

Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien de **NEUFLIZE VIE**, mécène principal, et d'Olympus France.

Cette exposition a été organisée par le Jeu de Paume en collaboration avec la Ville de Tours et coproduite par la Comunidad de Madrid, Consejería de Empleo, Turismo y Cultura, Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos, et La Fábrica.

En partenariat avec :

Commissaire de l'exposition : Chema Conesa

Couverture : *Mains de paysan*, Hongrie, 1937
Toutes les images : © Nicolás Muller

Graphisme : Sandy Hattab et Élie Colistro
© Jeu de Paume, Paris, 2014